الشعر والتأويل

تأليف

د. عايدى على جمعة

الكتاب: الشعر والتأويل

الكاتب: د. عايدى على جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٦ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

جمعة، عايدى على
الشعر والتأويل/ عايدى على جمعة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٤٢ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٧ – ٥٥١ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ١٤٠٨٢ / ٢٠٢٢

الشعر والتأويل



الإهداء

إلى أخى الكريم / السعيد على جمعة

فى رحاب الله

مقدمة

النص والقارئ والتفاعل غير المحدود

اكتسب التفاعل بين النص والقارئ أهمية كبيرة فى النظرية الأدبية المعاصرة، خصوصا نظرية التلقى ونقد استجابة القارئ، هذه النظرية التى أعطت أهمية قصوى لدور القارئ فى إنتاج المعنى فى النص، وتراجع بسبب ذلك دور المؤلف.

وقد كان آيزر يرى ان العمل الأدبى يتحقق من خلال عملية الالتقاء الخلاقة بين القارئ والنص.

وكان ميشيل ريفاتير يرى أان العمل الأدبى يكمن فى لغة النص، ولكنه لم يقبل بوجود هذا العمل مستقلا عن القارئ.

أما وجهة نظر ياوس فقد كانت ترى أن النص يجيب عن تساؤلات فى عقل القارئ، ومن البدهى أن لكل قارئ تساؤلاته الخاصة، حيث يدخل كل قارئ لعالم النص وهو محمّل بتساؤلاته، كما أن هناك تساؤلات عامة يسهم كل عصر فى تشكيلها، وتعمل فى البنية العميقة من عقل القارئ.

ومن هنا فإن عملية القراءة تكتسب فرادتها من خلال التفاعل بين النص وخارج النص: أى ما يسهم فى إضاءة النص من عوامل خارجية عنه يكون لها دورها الكبير فى عملية الفهم لهذا النص، وظهور قراءة له تأخذ هذا الشكل.

فالقراءة تكتسبت شكلها وتوجهها فى اللحظة التى تتم فيها، وبذا فلو أتيح لقارئ النص أن يقرأه فى وقت غير الذى قرأه فيه فسيتغير شكل القراءة حتما، وربما توجهها، فما بالك لو كان القارئ مختلفا عن القارئ الأول، لأنه من البدهى أن القراءة تختلف باختلاف أنماط القراء، فلا يوجد قارئ يشبه تماما قارئا آخر، بل إن القارئ الواحد لا يشبه نفسه فى جميع اللحظات.

وهنا تبدو أهمية اللحظة التاريخية فى عملية القراءة، وما تظهره من عناصر مهيمنة، والدور الكبير لتغير اللحظة التاريخية فى تغير النظر للعناصر المهيمنة فى النص ذاته.

فقراءة قارئ ما لنص ما فى لحظة زمنية معينة ما هى إلا عملية تلاق لا تتكرر أبدا، بنفس الطريقة، وإنما توجد عمليات تلاق لا نهائية بين القارئ والنص،، وهذا التلاقى ربما يشبه بطريقة ما تلاقى الرسام مع صاحبة صورة، تجلس فى غرفته بطريقة يراها مناسبة لأخذ صورة لها. هذه اللقطة تعنى الثبات، فى حين يظل التغير ساريا على النص، حتى تلتقطه عين قارئ آخر - أو نفس القارئ - فى وضع مختلف، وهكذا.

ويبدو تحقق النص من خلال هذه اللقطات المختلفة التى تعكس حركته المتغيرة على الدوام، وهذا التحقق لن يكون مطلقا هو التحقق النهائى للنص، لأن الحركة دائمة، وأخذ اللقطات لا يسير مع حركته الدائمة، وإنما تأخذ عين القارئ وضعها المتغير أيضا، ولكنها تعلم أن هناك حركة نصية فاعلة فى النص نفسه تظل تعمل عملها تحت السطح، وذلك

أثناء استعداد هذه الكاميرا لأخذ اللقطات.

ولا ينبغى أن يفهم أن الرسام هنا يعكس ما هو موجود فعلا دون تدخل منه، وإنما هناك تدخل كبير منه فى ظهور اللقطة القرائية بما هى عليه، فهو يتدخل فى الظلال والوضع والتبئير مما يجعل عمله فاعلا تماما فى خروج الصورة على ما هى عليه.

وهذا ما يفسر اختلاف القراءات عبر التاريخ للنص الواحد، والمتتبع للقراءات المختلفة لمعلقة امرؤ القيس مثلا سيهوله حجم الاختلاف لقراءتها عبر التاريخ منذ امرؤ القيس إلى الآن، ومن المؤكد أن القراءات القادمة لهذه المعلقة ستحمل الجديد والمختلف حتما.

لكن تجب الإشارة إلى وجود قناعة ما بأن هذه القراءات المختلفة هى قراءات لهذا النص وليس لغيره. رغم الاختلاف الواضح، وربما يحضرنى تشبيه الأب الذى له أولاد كثيرون قد يبدو اختلاف الشكل بينهم ذا وضوح بارز، ولكنهم عندما يكونون فى حضرة الأب يكون شبههم بالأب بيّنا ومن ثم مقنعا بأنهم بنوه رغم اختلاف أشكالهم.

والذى يعطى هذه القناعة لهذه القراءات المختلفة ويدخلها فى دائرة النص هو النص نفسه وما يوجد فيه من عناصر قد تبدو ثابتة، فى حين يلعب خارج النص الدور الأساسى فى عمليات الإزاحة والإحلال لمراكز الثقل فى القراءات عبر التاريخ.

وقد كان ياوس يرى أن النص يجيب عن تساؤلات فى عقل القارئ، ومن البدهى أن لكل قارئ تساؤلاته الخاصة، حيث يدخل كل قارئ لعالم

النص وهو محمّل بتساؤلاته، كما أن هناك تساؤلات عامة يسهم كل عصر فى تشكيلها، وتعمل فى البنية العميقة من عقل القارئ.

فالسياق الثقافى العام ـ فى اللحظة التاريخية ـ له أكبر الأثر فى هيمنة بعض العناصر فى ذهن القارئ، ومحاولة القارئ الدؤوب لسماع صوتها العميق من خلال النص.

لكن النص بما يملكه من عناصر قد تبدو قارة وثابتة عبر العصور يدخل هو الآخر فى عملية التفاعل الخلاق مع هذه العناصر المهيمنة، ومن ثم تتولد القراءة المدهشة نتيجة لهذا التفاعل المثمر.

كما يبدو الدور الكبير للتفاعل العميق للعناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى الإسهام الحق فى صياغة اللحظة التاريخية، ودخول التفاعل الخلاق لهذه العناصر فى تفاعل آخر ـ عميق هو أيضا ـ مع عقلية القارئ ورؤيته للعالم، ودور هذه التفاعلات ذات العمق المنظور وغير المنظور فى ذهن القارئ، وأثر ذلك فى شكل القراءة.

وتجدر الإشارة إلى أن السلطة الأسمنتية التى تمتلكها بعض النصوص المكرس لها فى الذاكرة الجماعية تحتاج إلى قارئ لديه الرغبة فى أن ينطح الصخور بقرنيه، رغم ما قد يلاقيه من عنت بالغ، بسبب ذلك، لكن فى النهاية يتحول هذا العنت إلى لذة الحصول على اللؤلؤ المكنون رغم مشقة الغوص فى البحر اللجى.

إن النص الأدبى قد يظنه البعض ـ نتيجة لغياب المساءلة النقدية الدائمة ـ أرضية ثابتة مستقرة، ولكنه عند التفاعل الخلاق معه يبدو مثل سمكة

السندباد الضخمة التى كانت مستقرة فى البحر، فنبتت عليها أشجار وثمار، فظن السندباد ورفاقه أنها جزيرة ثابتة يأمنون فيها من هول الموج العاصف، ولكنهم حينما أشعلوا النار على هذه الجزيرة تبين لهم أنها لا تمثل عنصر الثبات وإنما تمثل عنصر الحركة، وما كان يبدو لهم من مشهد قار وثابت تحرك بهم، وماد تحت أرجلهم، وهذا ما يبدو فى أى نص، حينما يدخل عليه المتلقى، وقد غلب على ظنه وجود عناصر ثابتة وقارة فيه لا يلبث عند التفاعل الخلاق معه أن يتحرك حركة لها فجائيتها ودهشتها، وذلك نتيجة للحركة المدهشة لعقل القارئ، وما يتفاعل فيه من عناصر النص وعناصر التلقى .

الباب الأول

حول الشعر القديم

صلاح رزق كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر

المنهج والحصاد

المعلقات العشر لها غوايتها البالغة على مدار العصور، وعلى الرغم من أن هذه المعلقات العشر تضرب بجذورها فى القدم، وبعضها قد مضى على كتابته أكثر من ألف وستمائة عام، فمازال لصداها الرنين العذب، ولم تقتصر غوايتها على أبناء العربية فقط، وإنما امتدت هذه الغواية إلى الأمم الأخرى، وهى حقا تمثل الأدب الحق فى صمودها وخلودها على مدار الزمن.

ومن هنا كان التناول النقدى لها منذ ظهورها حتى الآن من الكثرة والتنوع مما يجعل المتابع يصاب بالدهشة.

وقد يبدو للمتابع المتعجل أنه لا زيادة لمستزيد، ولكن الحقيقة غير ذلك تماما.

فكلما كان هناك الاحتشاد المطلوب والتناول الجاد وجدنا العائد من قراءها محملا بالدر النفيس، ذلك الدرالذى يجعلنا نعتقد أن عطاءها لا يكاد ينفد.

وهنا تبدو دراسة المنطلقات فى دراسة المعلقات ذات أهمية خاصة

جدا،لأنها تنهض بدراسة الرؤى المختلفة لدى المتلقى عبر العصور لنص المعلقات، وما الذى أظهر هذه الرؤية فى هذا العصر بالذات، وما الذى اهملها فى عصر آخر، و علو موجة من التناول، وهبوط أخرى، أو تصدر واجهة معينة من النص وتوارى وجهة أخرى.

ودراسة مثل هذه تكون ذات فائدة كبيرة جدا، لأنها ترينا كيف يعمل العقل البشرى، وكيف يتفاعل مع الموروث الثقافى، ولحظته التاريخية، وما الذى يؤثر فيه، وبالتالى كيفية تأثيره هو فى النص الأدبى، وأثر ذلك على تغير الخريطة الأدبية للنصوص واستقرارها.

وربما كانت إشكالية المتابع المتعجل تتلخص فى سؤال يبدو وجيها من وجهة نظره وهو: ما عساه أن تضيف قراءة أخرى للمعلقات بعد هذا الحشد الهائل من القراءات المتنوعة؟.

ويتعلق بالسؤال السابق سؤال آخر مضمونه: ما الذى يجعل المعلقات التى استقرت قيمتها منذ القدم تتصدر بهذا الشكل فى دراسة ناقد يعيش فى عصر غير عصرها، ولهذا العصر مبدعوه الذين قد يمثلون صوت عصرهم؟

لكن هذا السؤال الأول الذى قد يبدو وجيها من وجهة نظر القارئ المتعجل يفقد مضمونه تماما أمام القراءة الجادة، وهذا بالذات ما برهنت عليه مقاربة الدكتور صلاح رزق فى كتابه اللافت " كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل "، حيث دخل الدكتور صلاح رزق هذا العالم الثرى وفى ذهنه هذا الذى يدور فى ذهن البعض، وقد جعله ذلك أكثر احتشادا وجدية، فأن يترك المرء بصمته الخاصة على طريق

ملئ ببصمات الآخرين الواضحة يعد تحققا يحرص الجادون عليه.

كما أن السؤال الثانى يفقد هو الآخر مضمونه إذا استقر فى ذهننا مدى حضور المعلقات الفذ فى كل عصر، ومدى فاعليتها الكبيرة فى تشكيل الذائقة والهوية على السواء.

وتصدرها بهذا الشكل فى دراسة لناقد ما لا يمنع من تصدر مبدعين آخرين فى عصرنا من التصدر بالشكل نفسه فى دراسات أخرى.

وإمعانا من الدكتور صلاح رزق فى التحدى اختار الأصعب، فلم يكتف بالمعلقات السبع، وإنما اختار المعلقات العشر ليطبق منهجه على دراسة أكبر عدد ممكن من نصوص الشعر القديم على حد قوله.

وقد وقع الكتاب فى جزئين كبيرين استغرقا أكثر من ألف ومئة وخمسين صفحة من القطع الكبير، وقد استمرت عملية التفاعل الخلاق مع المعلقات على مدار خمسة وعشرين عاما كان هذا الكتاب هو الثمرة الناضجة لهذا التفاعل.

وقد رأى الدكتور صلاح رزق أن يبدأ كتابه بمقدمة نظرية، تلقى الضوء على أبرز الاتجاهات النقدية التى تتناول النص الأدبى.

وقد انتهى فى هذه المقدمة إلى أن الدراسات المعاصرة الأساسية للدراسات المعنية بالشعر العربى القديم ترتد إلى ستة اتجاهات أساسية " يرتد ثلاثة منها إلى العلوم الإنسانية غير اللغوية هى:

- الاتجاه الاجتماعى الذى يستند إلى منجزات علم الاجتماع والفكر

المارکسی خاصة.

- الاتجاه النفسى الذى يستند إلى علم النفس وتطوراته الجوهرية.
- الاتجاه الأسطورى الذى يستند إلى الأنثروبولوجيا والعقائد المقارنة.

وترتد الثلاثة الأخرى إلى علم اللغة الحديث وهى:

- الاتجاه البنيوى.
- الاتجاه الاستاطيقى.
- الاتجاه الأسلوبى.

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص٢٥.

ومن هنا فإن هذه الاتجاهات كان لها إسهامها الواضح فى تعددية القراءة للنص الواحد، سواء عبر هذه الاتجاهات المختلفة أم عبر الاتجاه الواحد منها، وذلك حسب تعاطى كل قارئ للنظرية وتفاعله الخلاق معها. لأن التعددية المنهجية للقراءة " تؤسس إطارا عمليا لاستمداد النص المقروء معطياته. وليس هذا الإطار مجموعة مبادئ أو مفاهيم يمكن استنباطها وتحديدها بقدر ماهو أدوات مفيدة وفعالة فى إدراك أنماط مختلفة من المعرفة التى يقدمها النص فى هذا الوقت أو ذاك حسبما يذهب **R.S.Crane** "

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص٦١

وربما رأى البعض أن هذه المقدمة لم تكن هناك ضرورة لها، ولكن عند

النظرة المتمعنة تبدو أهميتها الكبيرة، فالانطلاق فى تحليل النص الأدبى تكون فائدته أكبر بعد إلقاء الضوء على الخلفية المعرفية التى ساهمت فى تشكيل رؤية الناقد.

وقد كان هناك اهتمام واضح بالتعريف بشعراء المعلقات العشر، وما دار حولهم من قصص قد تكون ميالة إلى الجانب الأسطورى أو على الأقل جانب المبالغة، واستحضار بعض الرؤى الكاشفة لدى النقاد عن جوانب من حياة هؤلاء الشعراء سواء من القديم أم من الحديث.

ويضع الدكتور صلاح رزق يده بعد ذلك على مظان التأثير فى الشعر والشاعر فيراها تبدو من خلال معطيات المكان والطبيعة المحيطة، وفاعلية الزمن والرؤية الوجودية، وحتميات الواقع والأعراف المتحكمة، ومؤثرات خاصة على نحو ما يظهر حول رواية الشعر القديم وتدوينه، وحول لغة الشعر ومصادره.

وإذا كان الانتباه إلى مظان التأثير يمثل ما يدور حول النص، أو يمثل عتبات للدخول إلى عالم النص الثرى بما يساعد على الفهم فإن التفاعل الخلاق مع نص المعلقات يمثل الوجود فى النص نفسه.

ومن هنا فإن مظان التأثير لا تتحول إلى قفص حديدى يدخل فيه الدكتور صلاح رزق كل شعراء المعلقات بلارحمة وباعتساف بالغ، وإنما بدا من خلال عملية التفاعل الخلاق مع المعلقات مدى خصوصية كل معلقة فى التفاعل مع هذه المظان، وبالتالى مدى ثرائها وتنوعها، وخصوصية كل شاعر من شعرائها فى رؤيته للعالم.

" فثمة تداخل بين ماهو واقعى، وماهو مثالى فى تصور امرئ القيس أو رؤيته، فى حين أننا نلمس رؤية عملية نفعية ذكية مشحونة بإدراك فردى للحظة التاريخية، تغلف موقف النابغة.

وثمة تقابل من نوع خاص بين الفلسفى العقلى فى رؤية طرفة بن العبد من جهة، والفطرى التلقائى الانفعالى فى رؤية عنترة.. وإن انطلق كلاهما من غمار الإحساس الفردى المفرط بظلم الآخر القريب، وحتمية مواجهته، استنقاذا للذات الفردية، وانتصافا لحقوقها الإنسانية المشروعة.

وقد تتجاوز الرؤية الذاتية فى مواجهة أزمة الذات للعلاقات العرضية القريبة إلى آفاق الوجود الإنسانى، فتوافينا فى ثوب الحكمة السامية والفلسفة الناضجة القريبة على نحو ما يتراءى للناظر فى قصيدة عبيد بن الأبرص. "

" كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " ص ١٢٥.

وإذا كانت الرؤية لدى كل شاعر من شعراء المعلقات تختلف إلى هذا الحد، وتظهر فرادتها فإن ثراء التشكيل وتنوعه تبدو فرادته أيضا فى المعلقات، رغم عملية الامتياح من مخزون عام فى غاية الثراء والخصوبة.

وقد نهض هذا الكتاب بمحاولة رصد ذلك لدى كل شاعر من شعراء المعلقات.

وإذا كانت الأضلاع الثلاثة للعملية الإبداعية لم تحظ بالتوازن فى الرؤية تجاه النص فى المقاربات النقدية ـ فى الغالب ـ حيث رأينا بعض المقاربات

النقدية تركز على المبدع، ومقاربات أخرى تمنح النص نفسه اهتمامها فى حين وجدنا مقاربات غير ذلك تولى الأهمية القصوى للمتلقى، فإننا نجد عملية التوازن بين الأضلاع الثلاثة للعملية الإبداعية فى تناول الدكتور صلاح رزق، ويبدو حرصه الواضح على إقامة هذا التوازن. وقد تجلى هذا الحرص من خلال مقاربته النقدية.

وقد بدا انشغال الدكتور صلاح رزق بعملية الفهم . وربما كان هذا الانشغال بأثر من عمله الأكاديمى . فلم يستنكف من شرح مفردات نص كل معلقة على حدة وتراكيبها، ولم ينشغل بما يمكن . بسبب ذلك . أن يلصقه بعض النقاد بكتابه بأنه "كتاب تعليمى ".

وقد بدا بوضوح فى هذا الكتاب استثمارنظرية التأويل فى الاستفادة من معطياتها التى تتسع لتستوعب كل ما يمكن أن يستفيد به المتلقى فى التفاعل مع النصوص.

كما بدت هندسة التناول فى كل وقفة مع هذه المعلقات، حيث وجدنا تكرر المداخل للدراسة مع كل معلقة من المعلقات العشر، فعنوان " النص ومقاربة أولية " يستغرق الفصل الأول فى عملية التحليل لكل معلقة، وعنوان " فى التحليل النصى للرسالة وبنية الأداء " يستغرق الفصل الثانى، وعنوان " النص والمبدع " يستغرق الفصل الثالث، فى حين يأتى عنوان " النص والمتلقى " ليستغرق الفصل الرابع.

ولم نعدم فى منهج الدكتور صلاح رزق وتحليله . رغم الصرامة الواضحة نوعا من المرونة، ظهر من خلال الرشاقة والقدرة على التفاعل ليكشف عن

خصوصية كل شاعر وكل معلقة من ناحية الموقف والتشكيل.

.والحقيقة أن قارئ " كلاسيكيات الشعر العربى، المعلقات العشر، دراسة فى التشكيل والتأويل " للدكتور صلاح رزق يخرج بعد قراءته، وهو أكثر قربا من نصوص المعلقات الخالدة التى كان لها الأثر الفاعل على مدار العصور فى تشكيل ذائقة المتلقى العربى وبالتالى هويته أيضا.

كما أن قارئ هذا الكتاب أيضا تتشكل لديه القناعة بنفس القدر، وربما أكثر بأن الكلمة الأخيرة فى المعلقات العشرلم تقل بعد. ولن يبدو أبدا فى الأفق الواسع مهما كانت قوة أجنحة من يحلقون فيه من النقاد وقدرتهم أن هذه الكلمة الأخيرة ستقال.

الفصل الثانى

الفرس فى معلقة عنترة بن شداد

يعد الشاعر الجاهلى عنترة بن شداد العبسى من أخصب الشخصيات فى تاريخ الأدب العربى، وقد كان تأثيره ـ ومازال ـ ساحرا، فقد تحققت فيه ثلاث خصال بصورة لانكاد نجدها فى أحد غيره، فهو فارس عظيم، بل إنه يعد أشهر فارس فى تاريخ الأمة العربية كلها، وهو عاشق عظيم، وقصة حبه لابنة عمه عبلة من أشهر قصص الحب فى تاريخ الأدب العربى، بل إنها مضرب الأمثال فى الحب الصادق، كما أنه أيضا شاعر عظيم، ومعلقته لها شهرتها العريضة فى تاريخ الشعر العربى، حيث كان يطلق عليها " المذهبة " لقيمتها العالية.

كما يعد فرس عنترة بن شداد ـ كما بدا فى معلقته ـ من أشهر الخيول فى تاريخ الشعر العربى على امتداده الطويل، لأنه فرس إنسانى بالدرجة الأولى، حيث استطاع هذا الشاعر الفذ عنترة بن شداد أن يلمس بقلب الفنان صورة هذا الفرس فأكسبه حياة متجددة لاتنسى على مر العصور، وقد بدا التجاوب العميق بين عنترة الفارس وفرسه الأدهم، خصوصا فى لحظة الفراق التى لافكاك منها على الإطلاق، حيث تداخل عالم الموت مع عالم الحياة فى تآلف عميق.

وقد بدا الفرس فى المعلقة ذا صفات جسمانية خاصة، حيث تبدو عليه

أمارات القوة والمنعة.

يقول فى معرض الحديث عن حبيبته:

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية ... وأبيت فوق سراة أدهم ملجم

وحشيتى سرج على عبل الشوى ... نهد مراكله نبيل المحزم

كان هذان البيتان يحملان أول ظهور للفرس فى معلقة عنترة بن شداد، فبدا الفرس هو وطن الشاعر الأول، ومكان انتمائه، فالحبيبة تعيش فى رفاهية شديدة، فهى تمسى وتصبح بما ينهض به هذان الفعلان من دلالة على حركة الزمن وتغيره، فهى مرفهة فى جميع الأوقات، وتعيش فى بحبوحة من العيش، ورغد واضح، فى حين يبيت الشاعر العاشق الفارس فوق ظهر فرسه الأدهم، الملجم بما تستدعيه كلمة ملجم هذه من الاستعداد التام للحركة و الانطلاق.

ولا يخفى التداخل اللفظى بين اسم الحبيبة عبلة وبين اسم الفرس عبل مما يؤسس للتوحد بين الحبيبة والفرس، حيث تنسحب صفات أنثوية على الفرس، فهو عبل أى ممتلئ الجسم، ونهد وكأنه فتاة ناهد، وهو نبيل المحزم، كل هذه الصفات تجعل نوعا من التداخل بين عالم الفرس الذى لا يعانى منه الشاعر، وبين عالم الحبيبة التى يبدو الشاعر فى حالة حرمان واضح أمامه، وكأن هذا الوصف للفرس ينهض بدور التعويض بالنسبة للشاعر عن حرمانه من حبيبته.

أما لون هذا الفرس فهو أدهم، وفى جبينه غرة، كما سيذكر الشاعر بعد ذلك حينما يتناول هذا الفرس وهو فى حالة الحرب، وهو فرس نهد أى

ضخم، نبيل المحزم.

ثم يغادر الشاعر الفارس العاشق عنترة بن شداد العبسى صورة الفرس مفسحا المجال إلى صورة الناقة التى يتمنى أن تبلغه دار حبيبته التى تمسى وتصبح فوق ظهر حشية فى حين يبيت هو فوق سراة أدهم ملجم على حد تعبيره.

فيقول:

هـــل تبلغـــنى دارهـــا شـــدنية   لعنـــت بمحـــروم الشـــراب مصـــرّم

وبذا يشير الشاعر من طرف خفى إلى عجز هذا الفرس عن الوصول إلى دار الحبيبة، لأنه رمز الصراع المميت فى عالم الحرب، ووصوله إليها على ظهر الفرس يحمل نذير العداوة، ومن ثم الصراع الرهيب، وهو لا يريد ذلك، وإنما يريد الوصول فى سلام، وهذا ما يمنحه ركوب الناقة أكثر من امتطاء الفرس الملجم الذى يشير إلى الاستعداد التام لحركة الصراع المخيف، لكن هذه الناقة التى يتمناها الشاعر لعنت بمحروم الشراب مصرم، وكأن الشاعر بذكر حرمان الناقة من الشراب يلمس مأساته هو فى الأساس من ناحية حرمانه من الحبيبة، قبل أن يلمس مأساة هذه الناقة.

ثم تعود صورة الفرس للظهور مرة أخرى، حينما يقول:

هـــلا ســـألت الخيـــل ياابنـــة مالـــك   إن كنـــت جاهلـــة بمـــا لم تعلمـــى

إذ لا أزال علـــى رحالـــة ســـابح   نهـــد تعـــاوره الكمـــاة مكلـــم

فتبدو سرعة الفرس من خلال كلمة " سابح "، كما يبدو معها الصراع

مع الأمواج المتلاطمة من البشر المعادين فى ساحة المعركة، ويركز الشاعر مرة أخرى على الصفة نهد، مستدعيا القوة، والأنوثة معا، ثم يذكر تعاور الكماة لهذا الفرس، ومن ثم كثرة جراحه، وكأنه الشاعر نفسه الذى كثرت جراحه بسبب العجز عن الوصول للحبيبة، أو كأنه الحبيبة نفسها التى كثرت جراحها من وجهة نظر الشاعر بسبب الفراق.

ثم يغادر الشاعر صورة الفرس مرة أخرى، ثم يعود إليها فى قوله:

يـــدعون عنـــتر والرمـــاح كأنهـــا	أشـــطان بئـــر فى لبـــان الأدهـــم
ولقـد شـفى نفسـى وأبـرأ سـقمها	قيـل الفـوارس ويـك عنـتر أقـدم
مـــا زلـــت أرمـــيهم بغـــرة وجهـــه	ولبانـــــه حـــــتى تســـــربل بالــــدم
فـــازور مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــــه	وشـــــكا إلى بعـــــبرة وتحمحـــــم
لـو كـان يـدرى مـا المحاورة اشـتكى	ولكـان لـو علـم الكـلام مكلمـى

يلتقط الشاعر صورة الفرس، وهو فى حالة احتضار، وتبدو المواءمة الشديدة بين صورة هذا الفرس وقد اعتورته الرماح، وصورة الفارس عنترة وقد اعتورته إهانات القوم، واعتورته رماح العجز المميتة عن الوصول إلى حبيبته.

وإذا كانت الرماح التى تنغرس فى صدر الفرس الأدهم يجعلها الشاعر أشطان بئر بما تستدعيه كلمة أشطان بئرمن حياة للجماعة التى تلقى بحبالها ودلائها فى البئر، فيكون البئر فى حالة عطاء لها، رغم ارتطام هذه الدلاء به، فإن هذا الاستدعاء ليس بعيدا عن صورة عنترة الفارس الذى أهانه قومه، ومع ذلك أخرج كل إمكاناته فى سبيل إسعادهم، فكان وجوده حياة لهم

ونجاة من القتل المحقق على يد الأعداء فى المعركة.

وحين اعتورته رماح العجز التام عن الوصول إلى حبيبته كان خلودها على مدار الزمن فى شعر من أعظم ما أنتجه العرب، كما أن صورة الرماح المغروسة فى صدر الفرس، ونزول الدم بسببها تشى بما حدث للحبيبة من انتهاك على يد الآخر، الذى تزوجت الحبيبة منه، و الذى يمثل عدوا لعنترة، ومن هنا فإن انتهاك الحبيبة يمثل سعادة وحيوية للآخر، مثلما تمثل المياه المجلوبة من الآبار، لمن حصل عليها.

وبذا يتضح أن حملة النقاد الشهيرة على هذا البيت:

يـــدعون عنـــتر والرمـــاح كأنهـــا　　　أشـــطان بئـــر فى لبـــان الأدهـــم

لا تبدو متعمقة فى كشف البنية العميقة التى يحملها هذا البيت، فقد رأى النقاد فى هذا البيت صورة مثالية من حيث الشكل، فمنظر الرماح الطويلة وهى فى صدر الفرس تشبه من حيث الشكل منظر الحبال الطويلة وهى فى البئر، لكنهم فى الجانب الآخر رأوا فيه إخفاقا من حيث الأثر النفسى، لأن الأثر النفسى الذى تتركه صورة الرماح فى صدر الفرس، وقد تسربل بالدماء بعيد تماما عن الأثر النفسى الذى تتركه صورة الحبال المربوطة فى الدلاء، وهى محملة بالمياه من البئر، ورغم وجاهة هذا الرأى للنقاد فإنهم لم يصلوا إلى تحليل البنية العميقة التى توحد بين الشاعر الفارس وفرسه وحبيبته، حيث تكون الدماء المهرقة من هذا الفرس ومن فارسه ومن الحبيبة سببا أساسيا فى حياة قومهم.

ويبدو سيطرة الضمير الأول " أنا " فى مقابل الضمير الجمع هم وذلك

فى قوله " مازلت أرميهم " مما يشير إلى قيمة الفارس وفرسه حيث يصارع وحده مجموعة كبيرة من الأعداء.

وقد بدا الفرس لا يدرى عن المحاورة شيئا، ولا يعلم شيئا عن الكلام، فعجز عن الإفصاح عن آلامه بالكلام أو بالمحاورة، ولكنه بدا فى عجزه هذا أفصح وأبلغ مما لو كان يستطيع المحاورة، أو كان يعلم الكلام. وكان كل ذلك بسبب لمسات عنترة الفنان الذى استطاع أن يلمس روح الفرس فى آلامه، فلا ندرى على وجه التحقيق هل الشاعر هو الذى يتكلم من خلال الفرس أم أن الفرس هو الذى يتكلم من خلال الشاعر.

لقد التقط عنترة بن شداد صورة لفرسه، وهو يصارع الموت، وقد تداخلت الإنسانية مع الحيوانية فى تآلف عميق، حيث تنحاز كلمة شكا إلى العالم الإنسانى، فى حين تنحاز كلمة تحمحم إلى العالم الحيوانى، وتبدو كلمة عبرة منسحبة على العالمين.

والإشارة إلى عدم دراية الفرس عن المحاورة شيئا هو نتيجة من نتائج العالم الذى يعيشه الشاعر، فهو فى موطن الحرب التى يذهب ضحيتها الأبطال نتيجة لعدم قدرتهم على التحاور فيما بينهم، وعجزهم الواضح عن الاقتراب خطوة واحدة من هذا الفعل، فكانت النتيجة الطبيعية هى القتل المحقق لهم، وتسربلهم جميعا بالدماء مثل الفرس تماما.

كما أن عدم القدرة على المحاورة يستدعى عالم الحبيبة، التى يعجز الشاعر عن الوصول إليها، ومن ثم التحاور معها، فكانت النتيجة الطبيعية هى الحرمان الشديد منها، وهذا الحرمان لا يقل عن الموت نفسه فى شئ،

تماما مثل حالة الفرس.

لقد كانت صورة الفرس هنا على الحافة، تلك التى تفصل بين عالم الموت وعالم الحياة، وهذا مايمثل حياة عنترة الفارس الذى يقابل الموت دائما.

لقد بدت صورة الحرمان من الحبيبة ورحيلها، وصور العنف المدمر فى هذه المعلقة بصورة واضحة، حيث بدت صورة الغراب الأسحم فى البدايات الأولى للمعلقة ذات دلالة خاصة فيما سيلحق فرس عنترة من تسربل بالدم، وفيما سيلحق بالفرسان البواسل من قتل على يديه.

وكأن الشاعر فى قتله للآخرين يلحق به من الألم ـ فى صورة الفرس التى تتداخل بصورة واضحة مع صورته هو ـ مالا يقل عن معاناة هؤلاء القتلى.

فصورة الفرس تتداخل مع صورة الشاعر، بل وتتداخل مع صورة الحبيبة، فقد بدا الفرس متسربلا بالدماء، عاجزا عن المحاورة، تماما مثل الشاعرالسقيم النفس، العاجز عن الوصول إلى حبيبته الفاتنة.

الفصل الثالث

السارد الدرامى فى دالية عمرو بن معدى كرب

يقول عمرو بن معدى كرب:

ليس الجمال بمئزر   فاعلم وإن رديت بردا

إن الجمال معادن   ومناقب أورثن مجدا

أعددت للحدثان سابـ   ـغة وعداء علندى

نهدا وذا شطب   يقد البيض والأبدان قدا

وعلمت أنى يوم ذا   ك منازل كعبا ونهدا

قوم إذا لبسوا الحديـ   ـد تنمروا حلقا وقدا

كل امرئ يجرى إلى   يوم الهياج بما استعدا

لما رأيت نساءنا   يفحصن بالمعزاء شدا

وبدت لميس كأنها   بدر السماء إذا تبدى

وبدت محاسنها التى   تخفى وكان الأمر جدا

نازلت كبشهم ولم أر   من نزال الكبش بدا

هم ينذرون دمى وأنـ   ـذر إن لقيت بأن أشدا

كم من أخ لى صالح　　بوأته بيدىّ لحدا

ما إن جزعت ولا هلعـ　　ـت ولا يرد بكاى زندا

ألبسته أثوابه　　وخلقت يوم خلقت جلدا

أغنى غناء الذاهبـ　　ـين أعد للأعداء عدا

ذهب الذين أحبهم　　وبقيت مثل السيف فردا

تطالعنا هذه القصيدة للشاعر عمرو بن معدى كرب الزبيدى، وهو شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام من خلال صوت السارد الدرامى، ومفهوم السارد الدرامى هو السارد المشتبك مع الأحداث المؤثر فيها من ناحية والمتأثر بها من ناحية أخرى.

وقد اتخذ هذا السارد الدرامى من الضمير الأول " أنا " فى حالته الفردية نسقا معتمدا، مما أدى إلى تصاعد نغمة الفخر الذاتى الذى لا يعتمد على الصوت الجماعى الذى يحتوى صوت القبيلة فى صوته.

وهنا يبدو تركيز السارد الدرامى على ذاته هو كما هو موجود فى حالة عنترة بن شداد، وهنا تصلح المقارنة بين هذين الشاعرين، فعنترة منبوذ من القبيلة، تسخر منه ولاتعترف بنسبه، وتناديه " ابن زبيبة " نسبة إلى أمه، ولكنه يحمى القبيلة ويدافع عنها، فيصبح فارس القبيلة، وينادى " عنترة بن شداد ".

وعمرو بن معدى كرب تنبذه القبيلة، وتدعوه " مائق بنى زبيد " أى أحمق بنى زبيد ولكنه فى وقت الشدة لا يحمى القبيلة إلا هذا الفارس فيصبح " فارس بنى زبيد " بدلا من " مائق بنى زبيد ". فقد ذكر أبو الفرج

الأصفهاني في كتابه الأغاني أن عمرو بن معدى كرب كان يقال له " مائق بني زبيد " أى أحمق بني زبيد، وكان إذا قامت حرب بين قومه وبين أعدائهم لا يدعى إليها، فبلغهم أن هناك قوما يريدونهم، فاستعدوا لذلك، وجمع أبوه معدى كرب قومه، وكان هوالمقدم فيهم، وقد بدت الحيرة على القوم، فدخل عمرو على أخت له، وقال لها:

ـ لو أشبعني أبي غدا كفيته عدوه، فأخبرت هذه الابنة أباها بما قال عمرو فقال لها:

ـ هذا المائق يقول ذلك؟

ـ نعم.

ـ فسليه ما يشبعه.

فسألت عمرا، فقال لها:

ـ فرق من ذرة، وعنز رباعية.

أى ثلاثة أصوع، والصاع أى ثمانية أرطال بتقدير أهل العراق قديما، والرباعية هى السن التى بين الثنية والناب.

فصنع أبوه له هذا الطعام، فأكله عمرو جميعا، فأتاهم العدو في الصباح، ففر أبوه وقومه أمام هؤلاء الأعداء، فجاء عمرو وقال لأبيه:

ـ انزل عنها فاليوم ظلم.

ـ إليك عنى يا مائق!!

فقال له قومه وهم منهزمون:

ـ خلّه أيها الرجل وما يريد، فإن قتل كفيت مؤونته، وإن ظهر فهو لك.

فألقى الأب إلى ابنه سلاحه، فركب عمرو واندفع كالصاعقة على الأعداء، واخترق صفوفهم، ثم كر عليهم وهكذا، فرجعت بنو زبيد، وحملت حملة صادقة على الأعداء فانهزموا فقيل لعمرو " فارس بنى زبيد "، وقد حدث مثل ذلك تماما مع عنترة بن شداد،حينما قال له أبوه بعد هزيمة قومه كر وأنت حر، فكر فكان النصر لهم بعد هزيمتهم.

بل إن هذا ماحدث مع " أخيل " بطل اليونانيين فى حرب طروادة، حينما ترك الحرب فانهزم قومه،ولكن النصر حالفهم بعد عودته.

وعنترة أشهر فارس عربى على الإطلاق وعمرو بن معدى كرب يكاد يقترب فى فروسيته من درجة عنترة بن شداد.

وعنترة بن شداد شاعر ذو باع طويل، وهو من أصحاب المعلقات، وعمرو بن معدى كرب شاعر أيضا، وإن كان لا يصل إلى درجة عنترة بن شداد.

وعنترة بن شداد عاشق مشهور، وقصته مع عبلة تعد أشهر قصص العشق فى الأدب الجاهلى، ونحن هنا نرى قصة عشق لعمرو بن معدى كرب من خلال ذكر " لميس " التى بدت مثل البدر.

وفى شعر عنترة تمتزج الحرب بالحب فى صورة مدهشة، والكل يذكر بيتيه المشهورين فى عبلة:

ولقـــد ذكرتـــك والرمـــاح نواهـــل مـنى وبـيض الهنـد تقطـر مـن دمـى
فـوددت تقبيـــل الســـيوف لأنهـــا لمعـــت كبـــارق ثغـــرك المتبســـم

وهنا فى هذه القصيدة للشاعر عمرو بن معدى كرب نجد المزج بين الحرب والحب، فلميس أثناء المعركة تبدو مثل البدر المنير، مما منح الشاعر الفارس طاقة هائلة أثناء لقاء أعدائه.

كما تبدو فاعلية الضمير الأول " أنا " فى صورته الفردية عند الشاعرين كليهما بصورة واضحة، وما يعنينا هنا هو هذا النص للشاعر عمرو بن معدى كرب الزبيدى، حيث يكشف هذا الضمير عن رؤية الذات الشاعرة للعالم، ومنذ المقدمة نرى الذات الشاعرة تنحاز للحكمة فى مقدمة القصيدة منحرفة بهذه المقدمة عن المقدمة الطللية، التى كان لها بريقها فى عمود الشعر الجاهلى، ففى نماذجه العليا، خصوصا المعلقات نجد المقدمة فى الغالب تكون طللية، حيث يقف الشاعر أمام آثار ديار حبيبته يبكى، بل ويطلب من صاحبيه الوقوف معه، والانخراط معه فى البكاء، على نحو ماهو معروف فى معلقة امرئ القيس الرائعة، حيث يقول:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

وقد سن امرؤ القيس للشعراء بعده هذا النمط من المقدمة فى قصائدهم، لكن هنا فى هذا النص نجد انحرافا واضحا عن هذا النمط، واتخاذ البداية بالحكمة نمطا معتمدا، وهذه الحكمة تبدو مقنعة، فالجمال الحقيقى ليس فى جمال الثياب والمظهر، وإنما فى جمال الأصل والخصال الحميدة التى تورث صاحبها المجد، وإذا كان الصوت فى بداية القصيدة لا يدل دلالة

مؤكدة على النغمة الفردية فإن البيت الثالث يأتى مصحوبا بهذه النغمة الفردية، فيكشف عن طبيعة الذات الساردة، وأنها دائما تقف فى المواجهة، ومن تواجهه الذات الشاعرة فى هذه القصيدة فى الغالب عدو غير تقليدى، فهى تقف فى مواجهة " الحدثان " بما تدل عليه هذه الكلمة من أقدار صعبة ينبغى على بنى البشر الاستعداد لما تأتى به، وهنا نجد المفرد "أعددت "، وهو مفرد ينتمى لعالم البشر فى مواجهة المثنى " الحدثان "، وهو ينتمى لغير الطبيعة البشرية، كما يقف الضمير الأول أنا الذى يمثل الذات الشاعرة فى قوله " وعلمت " أمام الجموع المتمثلة فى قبيلتى كعب ونهد، بما يكرّس لطبيعة الفارس الاستثنائية، وقبل أن يتصور المتلقى ضعفا غير تقليدى لهذه الجموع فإن الذات الشاعرة لا تلبث فى البيت التالى أن تنصف هؤلاء الأعداء، وتثنى على شجاعتهم الباهرة، فهم فى وقت الحرب حين يلبسون الحديد يتنمرون حلقا وقدا، وكل امرئ منهم لا يتأخر عن يوم الهياج، وإنما يجرى بما استعد لهذا اليوم، ولا ينتظر حتى تكتمل عدته تماما، ثم ينتقل صوت السارد الدرامى إلى لقطة تصور هزيمة قومه البالغة، وقد بدت هذه الهزيمة من خلال صورة نسائهم الفزعات، وهنا تركز عين السارد الدرامى على صورة الحبيبة لميس التى بدت وكأنها بدر السماء، وهنا يبدو أثر لميس الواضح على نفسية الذات الشاعرة، فمن بين نساء القبيلة كلهن لم يذكر غير لميس، والتقط صورتها، وهى تفر مع النسوة بصورة البدر فى السماء، ورغم هول الموقف، وإنه ربما كان الغبار والفزع يعلو هؤلاء النسوة فإن الشاعررأى فى صاحبته بدرا منيرا، وينبغى وضع الزمن فى الاعتبار خصوصا فى هذه الصورة، لأنه من المعروف أن البنى التصويرية اللافتة قد تفقد الكثير

من طرافتها بفعل الزمن، وكثرة الاستخدام، وذلك شأن العملة، تكون جديدة وذات بريق فى بدايتها، ولكنها بانتقالها من يد إلى يد تفقد جدتها وطرافتها.

وتشبيه الحبيبة بالبدر الآن مازال فاعلا وله أثره فى هزة النفس، فما بالك بهذا التشبيه منذ ما يقرب من ألف وخمسمائة عام.

وهنا يختلط الحب بالحرب، فتكون الحبيبة عاملا فعالا فى تحريك السارد الدرامى إلى منازلة قائد الأعداء، والذى التقط له السارد الدرامى صورة الكبش، بما توحى به هذه الصورة من فحولة وقوة وقيادة، وتبدو نغمة الإنصاف فى قول السارد الدرامى نازلت بما تستدعيه هذه الصيغة من عملية المفاعلة، فالسارد الدرامى نازل الكبش بقدر مانازله الكبش، بعد هذه المنازلة التى خرج منها السارد الدرامى منتصرا نجد هذا السارد فى مواجهة الجموع، من خلال ينذرون / أنذر، ويبدو استغلال السارد الدرامى لتقنية الحذف بصورة واضحة هنا، فبعد لقطة المنازلة مع الكبش لم يذكر السارد الدرامى نتيجة هذه المنازلة، وإنما ترك لخيال المتلقى ملء هذه الفجوة من خلال البيت التالى، حينما غادرصورة الكبش والتقط صورة للأعداء مجتمعين فى عملية نذرهم لدمه، ونذره أن يشد عليهم، مما يدل على تغلبه على هذا الكبش، ثم يغادر صورة هؤلاء الأعداء مجتمعين، مما يشير إلى تغلبه عليهم ويلتقط صورة متفرده له مستمرة على مدار مسافة كبيرة من الزمن، حينما يذكر عملية دفنه لكثير من إخوانه، دون أن يجزع، أو أن يهلع، فهو يعلم أن بكاءه لا يجدى فى شئ، ويذكر أنه خلق يوم خلق جلدا صبورا، ومن هنا فإنه يقوم بمفرده مقام من ذهب من قومه، وأنه وحده يعد عدا للأعداء، ثم

يختار السارد الدرامى السيف معادلا لشخصيته فى نهاية القصيدة، وهنا تحمل هذه البنية التشبيهية مضمونا لافتا، وقد ظهر أثر ذلك فى كثير من الأسماء التى أطلقت من بعد هذا التشبيه اللافت، مثل سيف الله، وسيف الدين.

وبذا تتخذ هذه القصيدة من صورة السارد الدرامى نسقا معتمدا. ويبدو التركيز كثيرا على صوته هو، فرغم كل الشخصيات التى ظهرت فى هذه القصيدة فإننا لم نسمع من هذه الأصوات صوتا واحدا غير صوت السارد الدرامى.

الفصل الرابع

عروة بن الورد ونقض ثقافة المركز

ظهر فى العصر الجاهلى مجموعة من الشعراء اختلفوا مع قبائلهم، وكانت لهم قيمهم الخاصة التى تختلف مع ثقافة المركز أى ثقافة القبيلة، وقد سمى هؤلاء الشعراء بالشعراء الصعاليك، ومن هنا فإن الشعراء الصعاليك كانوا فقراء أو منبوذين ومهمشين من مجتمعاتهم، لكن من هؤلاء الصعاليك من كانوا يملكون شجاعة فائقة وهمة عالية، ولم يرتضوا هذا الوضع الذى هم فيه، فبدأوا فى تكوين جماعات لها منظومة من القيم تختلف عن قيم الجماعة أو عن قيم القبيلة.

وكان شعرهم يتميز بالثورية الحادة ضد هذا المجتمع، وقد حاول صنف منهم بكل قوة قلب نظام القيم فى القبيلة، فليس من المفروض أبدا من وجهة نظرهم أن يكونوا فقراء مستسلمين لما تجود به القبيلة من فتات عليهم، وإنما يجب أن يبذلوا الجهد الكبير من أجل تحسين وضعهم المادى، فكان منهم الأبطال الذين يغيرون على القبائل بلا هوادة، ويسلبونها، وهم فى فعلهم ذلك لم يكن الهم الأوحد عند بعضهم أنفسهم بالدرجة الأولى، وإنما كان همهم فى الأساس المهمشين من أمثالهم، يوزعون عليهم الثروة ولا يبقون فى أيديهم شيئا.

ويميز الشاعر الجاهلى عروة بن الورد بين صنفين من الصعاليك،

الصنف الأول هو الصعلوك القانع بما هو فيه المستسلم لأقداره تماما، الخالى من الطموح، ولا يحاول أن يغير مما هو فيه، زرى الهيئة، طعامه من المهملات، لا يهابه أحد، ولا يحسب حسابه أحد، وقد كان هذا الصنف من الصعاليك موضع لوم من الشاعر عروة بن الورد.

أما الصنف الثانى فهو الصعلوك صاحب الهمة العالية، والطموح الذى لا ينتهى، الممتلئ بعزة النفس، يهابه أعداؤه، ولا يأمنون اقترابه.

يقول عروة بن الورد العبسى:

لحى الله صعلوكا إذا جن ليله	مضى فى المشاش آلفا كل مجزر
يعد الغنى من دهره كل ليلة	أصاب قراها من صديق ميسر
قليل التماس المال إلا لنفسه	إذا هو أضحى كالعريش المحور
ينام عشاء ثم يصبح قاعدا	يحث الحصى عن جنبه المتعفر
يعين نساء الحى ما يستعنّه	فيضحى طليحا كالبعير المحسر
ولله صعلوك صفيحة وجهه	كضوء شهاب القابس المتنور
مطلا على أعدائه يزجرونه	بساحتهم زجر المنيح المشهر
وإن بعدوا لا يأمنون اقترابه	تشوف أهل الغائب المتنظر
فذلك إن يلق المنية يلقها حميدا	وإن يستغن يوما فأجدر

وتبدو فى الأبيات السابقة شريحتان تمثلان صنفين مختلفين من الصعاليك، حيث نجد اللوم يوجه للصنف الأول من البداية، وعلى الرغم من أن لفظ الجلالة قد ذكر فاعلا فى البيت الأول فقد جاء فاعلا للفعل

لحى فدل ذلك على نوع من الغضب وعدم الرضا عن هذا الصعلوك الذى لا يبذل الجهد الحقيقى من أجل رفض واقعه الظالم، ومن هنا فليس فى حياته اكتشافات جديدة، وإنما سبيله معروف، كما جاءت الحركة فى الشريحة الأولى بطيئة جدا، فحركته لا تأخذ مساحة من المكان، لأنه لا يتحرك خارج الدائرة التى هو فيها، وهيئته مزرية إلى درجة ملحوظة، وطعامه حقير إلى درجة مقززة، والبنية المجازية لا تسجل حضورا ملحوظا فى شريحته، مما يشير إلى عقم عالمه، ولم يأت ذكر للموت فى هذه الشريحة، مما يؤشر إلى تماهى صورته المرسومة مع الموت، فموته لا يأتى بجديد، لأن حياته أقرب إلى الموت منها إلى الحياة، لذا فقدرته على التغيير معدومة، وأثره على الآخرين معدوما، لكن رغم كل ذلك، فقد استطاعت ريشة الفنان أن تلمسه ببراعة، فوجدنا فيه الإنسان فى أسوأ حالاته، مما يصيب النية الاجتماعية والاقتصادية لمجتمع العصر الجاهلى فى مقتل، وأدى إلى خروج صوت المهمشين فى أقوى صورة.

فى حين نجد الشريحة الثانية التى تصف الصنف الثانى من الصعاليك تسجل حضورا قويا على مستوى البنية المجازية، ومنذ بداية هذه الشريحة نجد تداخل العوالم بين الإنسان والشهاب فى هذه البنية التشبيهة اللافتة، حيث تجعل الذات الشاعرة من صفيحة وجه الصعلوك ضوء شهاب متنور، وربما كان ذكر الله مصحوبا بحرف الجر اللام " ولله " فى بداية الشريحة له أكبرالأثر فى استداعاء عالم النور فى البيت الأول من الشريحة " ضوء شهاب القابس المتنور "، وعالم العلو فى البيت الثانى " مطلا "، وعالم القرب فى البيت الثالث " اقترابه ".

وتبدو البنية المكانية فى هذه الشريحة ذات اتساع باهر، وهى لا

تستغرق عالم الأرض فقط وإنما تصل إلى عالم السماء، فى قوله مطلا، ولذا تبدو الحركة السريعة جدا فى هذه الشريحة، وتبدو لمظهر هذا الصعلوك الشكلى غواية خاصة، وعلى الرغم من حالة العداء الخاصة فى البيت الثالث من هذه الشريحة فإن البنية التشبيهية فيه تسجل انحرافا ملحوظا من العداوة إلى الحب، وذلك فى قول:

وإن بعـــدوا لا يأمنـــون اقترابـــه تشـــوف أهـــل الغائـــب المتنظّـــر

فقد جعل أعداء هذا الصعلوك رغم بعدهم لا يأمنون اقترابه، ويبدو تشوفهم إلى حضوره كتشوف أهل الغائب المتنظّر، مما يحوّل حالة الكره والفزع الشديد بسبب حضوره، والتى سجلتها جملة " لا يأمنون اقترابه " إلى حالة شوق وحب للقاء والتى سجلها قوله " تشوف أهل الغائب المتنظّر"، مما يلمس حالة إعجاب المجتمع فى أعماقه ببطولة هذه الشريحة من الصعاليك، وعدالة ونبل قضيتهم، ويسجل فى الوقت نفسه احتراما ملحوظا لهم.

كما يأتى ذكر الموت فى نهاية هذه الشريحة، لأن الموت هنا يأتى على شئ ملئ بإرادة الحياة على العكس تماما من صورة الصعلوك المستسلم لأقداره، الخالى من الطموح فى الشريحة الأولى.

ويذكر البيت الأخير من هذه الشريحة أن هذا الصعلوك الطموح بين أمرين، إما أن يلاقى ـ حميدا ـ أثناء هجومه على الأعداء الموت الذى يلاقيه الجميع، وإما أن يستغنى فيكون جديرا بذلك.

وهنا نجد صورة واضحة للحالة الاجتماعية والاقتصادية التى كان عليها

الفقراء فى العصر الجاهلى، وما كانوا يلاقونه من بؤس، وما أدى إليه ذلك من صراع الطبقات فوجدنا ثورة حقيقية انطلقت من هؤلاء الفقراء ضد الطبقات الأعلى فى المجتمع، وما أدت إليه هذه الثورة التى لا تهدأ ولا تستقر من صراع أفكار كان له فى النهاية أثره الواضح على بنية القصيدة فى نص الصعلكة، فوجدنا نصا يختلف مع نظام القصيدة المكرّس له كما بدا فى المعلقات.

وهنا يبدو دور العنصر الاجتماعى الاقتصادى فى إنتاج نص الصعلكة، واختلاف هذا النص نتيجة لذلك مع ماهو سائد من ناحية بنية القصيدة.

وقد كانت حياة عروة بن الورد العبسى ذات طابع لافت فى مجال الصعلكة حيث كان يبذل حياته من أجل الصعاليك الذين لا يستطيعون ضربا فى الأرض، ولا يملكون حيلة لدفع غائلة الجوع عنهم، وقد أطلق عليه لقب " أبو الصعاليك "

وربما كانت قصته فى الأدب العربى تتراسل مع قصة روبين هود فى الأدب الإنجليزى.

وقد اكتسبت سردية عروة بن الورد غواية خاصة، وبلغ من غوايتها أن جعلت عبد الملك بن مروان وهو ملك يتمنى أن يكون ابنا لعروة بن الورد، وهو صعلوك، فقد جاء فى كتاب " الشعرو الشعراء " لابن قتيبة:

" وقال عبد الملك بن مروان ما يسرنى أن أحدا من العرب ولدنى إلا عروة بن الورد لقوله:

إنى امرؤ عافى إنائى شركة ... وأنت امرؤ عافى إنائك واحد

أقسّم جسمى فى جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

أتهزأ منى أن سمنت وأن ترى بجسمى مس الحق والحق جاهد "

ولا تخفى هذه الصورة الأسطورية فى البيت الثانى التى التقطها عين الفنان، والتى تجعل الشاعر يقسّم جسمه فى جسوم كثيرة، لأنه يشرك غيره فى طعامه، فتكون النتيجة هزال جسمه فى مقابل خصمه الذى لا يشرك غيره فى طعامه فتكون النتيجة أن يسمن جسمه. وهنا تأخذ كلمة " شركة " مركز الثقل، لأنها عنوان حياة هذا الشاعر الفذ الصعلوك.

وهنا تبدو أهمية ألا يعيش الإنسان لنفسه فقط فى الارتفاع به من الدرجة الدنيا فى المجتمع إلى الدرجة العليا فيه.

كما يذكر ابن قتيبة فى كتابه " الشعر والشعراء " عن عروة بن الورد أنه " أصاب فى بعض غاراته امرأة من كنانة فاتخذها لنفسه فأولدها وحج بها ولقيه قومها وقالوا قادنا بصاحبتنا فإنا نكره أن تكون سبية عندك، قال على شريطة، قالوا وما هى؟ قال على أن نخيرها بعد الفداء فإن اختارت أهلها أقامت فيهم وإن اختارتنى خرجت بها، وكان يرى أنها لا تختار عليه فأجابوه إلى ذلك، وقادوا بها، فلما خيروها اختارت قومها، ثم قالت: أما إنى لا أعلم امرأة ألقت سترا على خير منك أغفل عينا وأقل فحشا وأحمى لحقيقته، ولقد أقمت معك وما يوم يمضى إلا والموت أحب إلى من الحياة فيه، وذلك أنى كنت أسمع المرأة من قومك تقول: قالت أمة عروة كذا، وقالت أمة عروة كذا، والله لا نظرت فى وجه غطفانية، فارجع راشدا وأحسن إلى ولدك، فذلك قوله:

ولـو كـاليوم كـان علـيّ أمـرى ومـن لـك بالتـدبر فـى الأمـور

إذا لملكـت عصمـة أم عمـرو على مـا كـان مـن حسـك الصـدور

فيـا للنـاس كيـف أطعـت نفسـى علـى شـئ ويكرهـه ضميـرى "

عروة بن الورد يغير على قبيلة كنانة، ومعنى كنانة جعبة السهام، الصعلوك يغير على المجتمع الذى يوجه سهامه للخارجين عليه، يصيب عروة امرأة منهم، ويستولدها، الصعلوك أصبح من نسيج المجتمع، فقد خرج من المتناقضين / الصعلوك / القبيلة مركب ثالث / الأولاد هذا المركب الثالث يحمل من صفاتهما معا،

القبيلة لا ترضى بهذا الوضع، تحاول أن ترجع للوضع الأول، وضع إبعاد الصعلوك عن النسيج وذلك بما تدفعه من مالها، فتدفع للصعلوك كى تأخذ منه المرأة، عروة / الصعلوك مطمئن إلى مكانته التى حققها، فيوافق، تختار المرأة العودة لقبيلتها، ونبذ عروة / الصعلوك، رغم تقديرها الشديد له، وكأن المجتمع الجاهلى رغم إبعاده هؤلاء الصعاليك، فإنه يحمل تقديرا لهم، لما يمثلونه من شجاعة ونبل، رغم غارتهم عليه، لأن هؤلاء الصعاليك هم فى النهاية يمثلون شريحة أصبح لها صوتها القوى من رجال هذا المجتمع.

رغم وقوع الفراق بين الصعلوك ومجتمعه، وندم هذا الصعلوك على الفراق، وتقدير المجتمع له رغم هذا الفراق فإن الصعلوك استطاع أن يستولد من هذا المجتمع أولادا يحملون من صفاته ومن صفات المجتمع فى تآلف عميق.

وتكنى هذه المرأة بـ " أم عمرو " بما تستدعيه الأمومة والاسم عمرو من

عمار للحياة فى المجتمع الجاهلى.

وعلى الرغم من حياة الصعلكة التى كانوا فيها فإن شعرهم قد وصل إلى درجة عالية من الإتقان.

لقد أشاع عروة بن الورد ورفاقه رؤية مغايرة فى العصر الجاهلى، استطاعت أن تحمل ثقافة المهمشين ورؤيتهم للعالم، ووقفت هذه الرؤية ذات البريق الفذ فى مقابل ثقافة المركز. وجعلت المجتمع يمور بالرؤى المغايرة، ومنحت المجتمع الجاهلى سردية كبرى من أغوى سردياته.

وكما يقول ميشيل فوكوفى كتابه " نظام الخطاب " بأنه ليس هناك مجتمع لا نوجد فيه محكيات كبرى يتم سردها وترديدها وتنويعها وصيغ ونصوص ومجموعات من الخطابات التى أضيفت عليها بحيث يتم سردها حسب ظروف جد محددة، وأشياء قيلت مرة واحدة واحتفظ بها أننا نتوقع فيها شيئا هو أشبه ما يكون بسر أو بثروة.

لقد كان عروة بن الورد ورفاقه من الشعراء الصعاليك صوت الجماعات المهمشة القوى فى العصر الجاهلى، واستطاعوا تقديم خطاب مختلف عن الخطاب السائد.

الفصل الخامس:

قصيدة تأبط شرا والتراسل مع الرحلات الأدبية الكبرى

لقّب ثابت بن جابر بن سفيان ـ فى أرجح الأقوال ـ بتأبط شرا لأنه يوما تأبط سيفا، وخرج، وحينما سئلت أمه عنه قالت لقد تأبط شرا وخرج، فسمى لذلك تأبط شرا.

وهو أحد صعاليك العرب المشهورين فى العصر الجاهلى، وكان مشهورا بالعدو على قدميه بحيث لا يكاد يلحق به أحد.

وحينما أسرته قبيلة بجيلة هو والشنفرى الأزدى وعمرو بن براق تمكنوا من النجاة جريا على أقدامهم ولم يدركهم أحد، وفى هذا يقول تأبط شرا:

إنــى إذا خلــة ضنــت بنائلـــها   و أمسكت بضعيف الوصل أحذاق

نجـوت منهـا نجـائى مـن بجيـلة إذ   ألقيـت ليـلة خبـت الـرهط أرواقـى

ليلـة صـاحوا وأغـروا بى سـراعهم   بالعيكتـين لـدى معـدى بـن بـراق

كأنمـا حثحثـوا حصـا قوادمـه   أو أم خشـف بـذى شـث وطبـاق

لا شـئ أسـرع مـنى ليـس ذا عـذر   وذا جنـاح بجنـب الريـد خفـاق

فالذات الشاعرة هنا لا تتمسك بود زائف، فإذا تنكر الصاحب لحق الصداقة فإنه سرعان ما ينجو من هذه العلاقة، تماما مثلما نجا من قبيلة

بجيلة حينما أغروا به سراعهم، فاستطاع النجاة منهم، بسرعة فائقة، وكأنما هو قد تحول إلى ظليم أى ذكر النعام، أو ولد ظبية لا يبارى فى سرعة عدوه.

ويبدوهنا تأسيس ثقافة الهامش " الصعلوك " فى مقابل ثقافة المركز" القبيلة "، حيث يظهر الاعتداد بالفردية فى مواجهة الجماعة، فالذات الشاعرة تنجو من قبيلة بجيلة وخصوصا سراعها، وهذه النجاة قائمة على الفرار والفخر به، وليست قائمة على الثبات والمواجهة.

والذات الشاعرة هنا لاتعوّل أبدا على صديق متنكر لحق الصداقة، وإنما تعوّل على " بصير بكسب الحمد سباق "، فيقول:

لكنمـا عـولى إن كنـت ذا عـول   علـى بصـير بكسـب الحمـد سـبّاق
سـباق غـايات مجـد فى عشـيرته   مرجـع الصـوت هـدا بـين أرفـاق
عـارى الظنابيـب ممتـد نواشـره   مـدلاج أدهـم واهـى المـاء غسّـاق
حمّـال ألويـة، شهـاد أنديـة   قـوّال محكمـة جـواب آفـاق

فالذى يعوّل عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى يجعل همه كسب الحمد، وهوعارى الظنابيب ممتد النواشر، والظنابيب جمع ظنبوب وهو حرف عظم الساق وقد جعلها تأبط شرا عارية لشدة هزالها والنواشر هى عروق ظاهر الذراع، فالذى يعوّل عليه تأبط شرا هو ذلك الرجل الذى لا يتصف بالسمنة. وتبدو كلمة عارى هنا مؤسسة لثقافة مضادة لثقافة المركز التى تكتسى بقشرة الحضارة فى حين تنهض ثقافة الصعلكة بتعرية هذه القشرة.

وفى قوله " مدلاج أدهم واهى الماء غسّاق " تبدو ثيمة الرحلة التى لا

تعرف الكلل، فالليل الأدهم الممطر شديد الظلام يقتحمه هذا البصير بكسب الحمد دون أن يعرف الخوف طريقا إلى قلبه.

وفى قوله " جواب آفاق " تتأكد ثيمة الرحلة التى لا تهدأ ولا تستقر كما تكرّست بعد ذلك فى شخصية السندباد البحرى، وتكرّست من قبل فى شخصية أوديسيوس اليونانى، وجلجامش البابلى وإن كانت رحلات أوديسيوس بدا فيها مضطرا أكثر منه مختارا، فى حين تبدو فى رحلات السندباد إرادة الرحلة ذات وضوح بارز، ويبدو الهدف من الرحلة عنده الكسب المادى، وتبدو أيضا إرادة الرحلة عند جلجامش البابلى، ولكن يبدو نبل الغاية والمقصد فى رحلة جلجامش لأنه قام برحلته الفائقة من أجل الحصول على عشبة الخلود كى يعيد الحياة لصديقه الحبيب أنكيدو، وقد ذكرت الملحمة البابلية أن جلجامش نجح فى الحصول على عشبة الخلود، ولكنه فشل فى الاحتفاظ بها، حيث سقطت منه فى طريق العودة أثناء عبوره الماء والتقطتها الحية، وبذا فإن الفشل هو المحصلة النهائية لرحلة جلجامش البابلى.

لأنه رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل رحلته كان يحدوه الأمل فى الحصول على عشبة الخلود، وإعادة صديقه أنكيدو إلى الحياة، أما بعد الرحلة فقد ضاع هذا الأمل ورجع أكثر حكمة وأكثر حزنا.

وهنا تبدو علاقة الصداقة فى أسمى صورة على نحو لا يكاد يبدو فى الرحلات الشهيرة لأساطين الرحلة فى الآداب العالمية. وهنا يسجل أدب منطقتنا القديم هذه القيمة الفائقة.

وعند تأبط شرا تبدو الآفاق هى المسرح الذى لا يحده حدود لرحلات الذات الشاعرة الشجاعة التى لاتعرف الوهن أو الراحة.

وليست الأرض المستوية هى المسرح الوحيد للرحلة، وإنما قمة الجبل المنفردة التى تشبه فى حدتها " سنان الرمح " على حد قول الذات الشاعرة.

وقلة كسنان الرمح بارزة	ضحيانة فى شهور الصيف محراق
بادرت قنّتها صحبى وما كسلوا	حتى نميت إليها بعد إشراق
لا شئ فى ريدها إلا نعامتها	منها هزيم ومنها قائم باق
بشرثة خلق يوقى البنان بها	شددت فيها سريحا بعد إطراق

فهو يشبه قمة الجبل بسنان الرمح، وهذا التشبيه له من الروعة الكثير، حيث يستدعى الجانب الحسى، والجانب النفسى معا، فالجانب الحسى يبدو فى هذه الشراكة الحسية بين منظر قمة الجبل وبين منظر سنان الرمح، أما الجانب النفسى فهو يشير إلى الموت الذى تستدعيه هذه القمة المخيفة، والموت الذى يستدعيه سنان الرمح المخيف أيضا، وهذا التشبيه أسهم فى إظهار الشجاعة الفائقة للذات الشاعرة، وكرّس لثيمة الرحلة التى تتأكد على امتداد هذه القصيدة الرائعة التى جعلها المفضّل الضبى أول قصيدة فى مختاراته.

ويبدو الإلحاح على ثيمة الرحلة مستمرا أيضا فى قوله:

بل من لعذّالة خذّالة أشب	حرّق باللوم جلدى أى تحراق
يقول أهلكت مالا لو قنعت به	من ثوب صدق ومن بز وأعلاق

عـاذلتى إن بعـض اللـوم معنفـة	وهـل متـاع وإن أبقيتـه بـاق
إنى زعيـم لـئن لم تتركـوا عـذلى	أن يسـأل القـوم عـنى أهـل آفـاق
أن يسـأل القـوم عـنى اهـل معرفـة	فـلا يخـبرهم عـن ثابـت لاق
سـدد خلالـك مـن مـال تجمعـه	حتـى تلاقـى الـذى كـل امـرئ لاق
لتقـرعن علـىّ السـن مـن نـدم	إذا تذكـرت يومـا بعـض أخـلاق

هذه العاذلة تريد جذب تأبط شرا إلى ثقافة المركز، والسير مع ما تكرّسه هذه الثقافة من المحافظة على المال، حيث يمتلك الصعلوك ما يخاف عليه وهو المال، وإذا وجد المال فمن الطبيعى أن يقيم صاحبه بجانبه، وتتحول حركة الصعلوك التى لاتعرف الهدوء إلى سكون، فتندمج الصعلكة فى نظام القبيلة السائد، ويتحول الصوتان صوت المركز / صوت الهامش فى العصر الجاهلى إلى صوت المركز فقط، ولكن تأبط شرا وهو من أساطين الصعلكة ومن أكبر مؤسسيها ومن أكبر سدنتها ما كان له أن يقع فى هذا الخطأ فيهدم ما بناه من مجد، ويتحول إلى ثقافة المركز مضحيا بصوت نفسه، ولذا ظلت هذه القصيدة ذات ثنائية لا تعرف الالتقاء، تماما كما هو فى واقع العصر الجاهلى من وجود ثنائية المركز / الهامش، واكتسب المجتمع الجاهلى ثراء خاصا على مستوى البنية الاجتماعية وعلى مستوى القصيدة، بسبب من وجود هذه الثنائية.

ولا يعرف الصعلوك ثقافة المواجهة والثبات، وإنما يعرف الفرار، وهو يفخر بهذا الفرار، على عكس ثقافة المركز السائدة، وفى القصيدة لا يواجه لائميه وإنما ينطلق عنهم فى الآفاق البعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن القوم

يسألون عنه، لأنهم يعرفون قيمته الفائقة، ودوره الحقيقى فى المجتمع، وهذا ما يكرّسه البيت الأخير، الذى يقول:

لتقــرعن علــىّ الســـن مـــن نـــدم إذا تــذكرت يومــا بعــض أخلاقــى

وهذا النص تبدو فيه " الأنا " ذات وضوح بارز، كما تبدو من سماته الواقعية، والاستعانة بعناصر القصة، خصوصا قصة فراره من قبيلة بجيلة التى أسرته، وقصة صعوده قمة الجبل المخيفة فى مغامرة من مغامراته.

وتتكرر مفردة " الآفاق " مرة ثانية مما يشير إلى حضورها الفذ فى هذا النص للشاعر الجاهلى الصعلوك تأبط شرا، ويرسخ مفهوم الرحلة فى شعره.

وإذا كانت الآفاق عند امرئ القيس لا تستغرق عمره كله، وذلك فى قوله:

وقـــد طوّفـــت بالآفـــاق حـــتى رضـــيت مـــن الغنيمـــة يالإياب

فإن الآفاق عند تأبط شرا تستغرق الحياة بكاملها ولا يبدو أمل العودة واردا من تجواله ذلك فى الآفاق.

فامرؤ القيس طوّف بالآفاق واقتنع تماما بفشله فى رحلته، ورضى من الغنيمة المنتظرة من هذا التجوال بالأوبة فقط، فقد رجع إلى نقطة الصفر، بل أقل من نقطة الصفر لأنه قبل تجواله كان يحدوه الأمل فى غنيمة كبرى، وهاهو بعد تجواله رجع أكثر حكمة وأكثر حزنا تماما مثل جلجامش البابلى، فى حين نجد السندباد البحرى كما صورته ألف ليلة وليلة يعود من تجواله فى الآفاق بعد سبع رحلات كاملة، وهو محمل بالكنوز التى لا تكاد تنفد، فهو قد طوّف فى الآفاق ورجع محملا بالغنائم، لكن تأبط شرا الصعلوك يمضى فى

تجواله فى الآفاق بلا صاحب إلى مالا نهاية، وهذه الرحلة تبدو بلا نهاية من ناحية المكان وتبدو أيضا بلا نهاية من ناحية الزمان.

وهناك جانب التهديد فى الرحلة عند تأبط شرا إلى جانب الرحلة فعلا، فهو يهدد لائميه بقوله:

إنى زعـــيم لـــئن لم تتركـــوا عـــذلى أن يســأل القــوم عــنى أهــل آفــاق

وفى بيت امرئ القيس فقد حدثت الرحلة فعلا، وذلك فى قوله " وقد طوّفت فى الآفاق " كما أنها حدثت فعلا مع السندباد كما تصوره "ألف ليلة وليلة " ومع جلجامش البابلى وأوديسيوس اليونانى.

ومما يلفت النظر فى رحلة تأبط شرا أن الدافع إليها . فى جانب منها . هو اللوم من المجتمع، وكأن المجتمع يجبر الصعلوك على الرحيل والمغادرة، ولكن هذا الصعلوك إذا غادر المجتمع ورحل فإن القوم يسألون عنه، ويسيرون فى الآفاق من أجل السؤال عنه، وهنا تبدو الصعلكة فى العصر الجاهلى ضرورة اجتماعية لا يستطيع المجتمع ان يعيش بدونها، لأنه هو الذى أنتجها.

وتبدو أحداث الرحلة عند جلجامش وأوديسيوس والسندباد ذات حضور فذ، ولهذه الأحداث غوايتها الفائقة للمتلقى، فى حين تبدو أحداث الرحلة فى بيت امرئ القيس وفى قصيدة تأبط شرا لا تمتلك مثل هذه الغواية الفائقة، وإن كانت تأخذ مساحة واضحة فى قصيدة تأبط شرا، ولها غوايتها الخاصة أيضا.

ويبدو حضور الذات الفردية فى مقابل الجماعة فى قوله " لئن لم تتركوا

عذلى "، فهم جماعة وهو فرد، وكذلك " القوم "، و " عنى " مما يؤشر إلى أن تأبط شرا أمة وحده، والعجيب أنه يمضى بثيمة الرحلة إلى عنفوانه حتى أن أهل الآفاق الواسعة، والمغرفة القوية بالدروب والمسالك لن يعرفوا عنه شيئا، ولن يستطيعوا إخبار السائلين عن تأبط شرا بشئ.

ومما ساهم فى رسم المجال لثيمة الرحلة فى هذه القصيدة البنية الزمنية، حيث بدت الحركة الزمنية فى هذا النص ذات سعة واضحة، فهى تتحرك عبر الزمن الماضى والحاضر والمستقبل فى حرية تامة ورشاقة غير معهودة مما تواءم بشكل حقيقى مع رشاقة تأبط شرا فى الانطلاق والحركة التى اشتهر بها، فقد كان من أعدى العدائين فى عصره، ولم تكن الخيول السريعة التى تطارده فى عرض الصحراء تدركه، أو تنال منه شيئا، رغم جدها فى الطلب.

كما تبدو البنية المكانية أيضا لا حدود لها.

ومن هنا فقد أشاع تأبط شرا ورفاقه من الشعراء الصعاليك حركة عارمة فى العصر الجاهلى، فعشنا فى سرديتهم الكبرى أجواء الكر والفر، والمطاردة السريعة على ظهر الخيول النجائب للصعلوك الذى لا يلحق، وبدت الصحراء المترامية مسرحا واسعا لهذه الحركة السريعة التى لا تكاد تنتهى.

ولم تكن الصحراء المستوية هى المسرح الوحيد لهذه الحركة السريعة، وإنما بدت حركتهم السريعة أيضا على الجبال المتناثرة فى هذه الصحراء، وعلى قممها التى تشبه فى حدتها أسنة الرماح، وبدت البطولة فى نص الهامش / الصعلكة ذات قيم مختلفة عن البطولة فى نص المركز/ القبيلة..

فأضافت هذه المجموعة المهمشة ومنها بطبيعة الحال الشاعر تأبط شرا

تقاليد جديدة للقصيدة الجاهلية وقفت بشموخ باهر بجانب النمط السائد لها كما تبدى فى شعر المعلقات، كما قدمت خطابا مختلفا عن الخطاب السائد، لكن ما يبدو ذا غواية خاصة فى هذا النص للشاعر الجاهلى ثابت بن جابر بن سفيان الملقب بتأبط شرا هو تكريس ثيمة الرحلة مما جعلها تتراسل مع ثيمة الرحلة على نحو ماهو معروف فى الرحلات الأدبية الكبرى.

الفصل السادس

ميمية الحطيئة متواليات سردية تحقق الإشباع

يقول الحطيئة:

وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مرملٍ ... ببيداءَ لم يعرف بها ساكن رسما

أخي جفوةٍ فيه من الإنسِ وحشةٌ ... يرىَ البؤسَ فيها، من شراستهِ نعمىَ

وأفرد في شعبٍ عجوزاً إزاءها ... ثلاثةٌ أشباح تخالهمْ بهما

حُفاةٌ عُراةٌ ماً اغتذوا خبزَ مَلةٍ ... ولا عرفوا للبُرِّ – مُذ خلقوا – طعما

رأىَ شبحاً وسط الظلامِ فراعهُ ... فلّما بداَ ضيفاً تشمّر واهتمّا

وقال: هيا رّباه، ضيف ولا قِرىَ؛ ... بحقِكَ لا تحرمه تا الليلةَ اللحما

وقالَ ابنه لما رآه بحيرةٍ ... أيا أبتِ، اذبحني ويسر له طعما

ولا تعتذر بالعُدمِ، علَّ الذي طرا ... يظنُّ لنا مالاً فيوسعنا ذمّا

فروّىَ قليلاً ثم أحجم برهةً ... وإن هو لم يذبح فتاهُ فقد هما

فبينا هُما عنّت علىَ البُعدَ عانةً ... قدانتظمت من خلفِ مسحلها نظما

عطاشا تريدُ الماءَ فانساب نحوها ... علىَ أنّه منها إلى دمها أظمأ!

فأمهلها حتىَ تروّتِ عطاشها ... فأرسل فيها من كنانتهِ سهما

فخرَّت نحوص ذات جحشٍ سمينة ... قد اكتنزت لحماً وقد طبّقت شحما

فيــا بشــرةٌ إذْ جرّهــا نحــو أهلـــهِ　　　ويا بشــرهم لمّــا رأوا كلمهــا يدمـــىَ

وباتـوا كرِامـاً قـد قضـوا حـق ضـيفهم　　　ومـا غرمـوا غُرمـاً وقـد غنمـوا غنمـا

وبات أبــوهم مـــن بشاشتـــهِ أبــاً　　　لضـــيفهم والأم مـــن بشرهـــا أمـــا

يبدو السرد ذا هيمنة واضحة فى هذه القصيدة للشاعر المخضرم، جرول بن أوس، الذى يكنى بـ " أبو مليكة "، ويلقب بالحطيئة، ونسق السرد المعتمد هنا هو نسق السرد المحكم، الذى يعتمد المنطقية والوضوح،عن طريق الربط بين المتواليات السردية، فيسلم بعضها إلى بعض، وهذا يتلاءم مع طبيعة الصحراء فى وضوحها.

وقد كان للمتواليات السردية التى يسلم بعضها إلى بعض دور واضح فى التمدد التركيبى للنص وانتشاره، حيث ظلت هذه المتواليات السردية غير مشبعة للمتلقى، حتى وصلت به إلى نهاية القصيدة فحدث الإشباع لدى المتلقى، وقرت عينه بما تلقاه من متواليات سردية، فوجدت القصيدة مبررا لنهايتها.

وقد كانت للفجوات ـ أو ما يثار فى ذهن المتلقى ـ بعد كل متوالية سردية أهمية بالغة فى الدفع بالأحداث إلى الأمام، لأن المتلقى يجد نفسه محملا بأسئلة جوهرية بعد كل متوالية سردية، ثم تأتى المتوالية السردية التالية لتجيب على السؤال الذى يثار فى ذهن المتلقى، لكنه لا يلبث أن يثار سؤال آخر نتيجة لوجود هذه المتوالية السردية الأخرى، وهكذا حتى نصل مع السارد إلى نهاية القصيدة فتقر أسئلة المتلقى إلى حد معقول، وبذا تصل القصيدة إلى نهايتها.

فمثلا المتوالية السردية " فلما رأى ضيفا" تستدعى سؤالا من المتلقى وهو " ماذا فعل حينما رأى هذا الضيف؟" فتأتى المتواليتان السرديتان التاليتان" تشمر واهتما"، ثم لايلبث أن يثور سؤال فى ذهن المتلقى وهو" ماذا قدم لهذا الضيف؟"لكن المتواليات السردية التالية تبين الفقرالشديد الذى عليه بطل هذه القصيدة، وهكذا تسلم المتواليات السردية بعضها إلى بعض . مستعينة بالعطف والأفعال . حتى تصل إلى ذروة الحدث حينما يهم هذا البطل بذبح الابن،ثم تمضى المتواليات السردية بعد ذلك حتى تنفرج الأزمة تماما.

وكان السارد الخفى هو النسق المعتمد هنا، والسارد الخفى هو الذى لا يشتبك مع الأحداث، وإنما ينقل ما حدث، وقد بدا من خلال استخدام الضمير الثالث " هو " فى هذا النص.

وهذا النوع من الاستخدام يؤسس لنوع من الحيادية، مما يساهم فى ظهور الموضوعية بوضوح، لأنه يتخذ مسافة من الحكى.

أما عن الشخصيات فيها فإننا نجد شخصيات إنسانية وشخصيات غير إنسانية، وكل شخصية كان لها إسهامها فى هذه القصيدة.

فهناك شخصية البطل الذى يتميز بالجفاء الشديد والفقر المدقع، لكنه يحمل سمات ذات قيمة إنسانية عالية، مثل سمة الكرم والبشاشة فى وجه الضيف بما يشعره بأنه أب له.

كما أنه يتميز بحالة من الإيمان الفطرى بالله سبحانه وتعالى، وقد بدا ذلك من خلال لجوئه إلى الله بألا يحرم ضيفه اللحما.

وتبدو مرحلته العمرية متقدمة إلى حد ما، وقد بدا ذلك من خلال تصويره كأنه أب للضيف فى نهاية القصيدة.

وحالته الصحية تبدو جيدة، وقد بدا ذلك من خلال قدرته على الصيد، وحركته فى اتجاه هذا السرب من القطيع الوحشى.

كما أنه يمتلك المهارة فى الرمى بالسهام، مما يمثل سمة واضحة لبيئته التى كان الرمى بالسهم فيها يكتسب أهمية خاصة عند أبنائها.

كما يتميز بنوع من المكر فى الصراع، لأنه لم يتعجل أمره فى إطلاق السهم من كنانته، رغم لهفته الشديدة للحصول على هذا الصيد، لأنه بالنسبة له مسألة حياة أو موت، فقد كان ابنه منذ قليل عرضة للذبح، لكن مهارته ومكره يسعفانه فى تحقيق مطلبه.

أما ملامحه الجسدية ففيها شئ من النفور.

كما أنه شخصية إيجابية، لأنه لم يستسلم لعوزه الواضح أمام الضيف، بل سعى بكل الوسائل من أجل تغيير واقع فقره، حتى يقدم لضيفه طعاما، وقد جاء هذا السعى عن طريق الدعاء لله سبحانه وتعالى بألا يحرم هذا الضيف اللحم، ومرة ثانية عندما هم بذبح ولده كى يفى بهذه المهمة، وفى المرة الثالثة، حينما انطلق كالسهم واصطاد ما يفى بمهمته الشاقة فى إكرام هذا الضيف، وفى المرة الرابعة حينما أسبغ من بشاشته على ضيفه ما جعله يشعر بأبوته الحانية.

وهو شخصية رغم افتتان السارد المحايد فى تصوير جوانب النفور منه، فإنه لا يعدم سمة التعاطف معه، لأن سماته الإنسانية ترشحه لهذا التعاطف.

وهناك شخصية الزوجة التى تتحمل آلام العيش وشظفه مع زوجها، وهى فى مرحلة عمرية متقدمة، وقد ظهر ذلك من خلال وصفها بكلمة " عجوز "، وإن كانت هذه المرحلة العمرية ليست مغرقة فى التقدم،لأن أولادها مازالوا فى مرحلة الطفولة، وهذا لا يكون مع المرأة المغرقة فى التقدم العمرى.

كما أنها تتميز بسمات إنسانية عالية، وذلك حين أسبغت على الضيف من مشاعر الأمومة ما جعله يشعر بأنه ابن لها.

كما أنها تعيش مع هذا الشخص المدقع الفقر فى طمأنينة واستسلام لمصيرها، وطاعة له.

وهى على مدار القصيدة كلها لم ينطقها السارد المحايد بأى قول.

وهناك أيضا أطفال ثلاثة افتن السارد المحايد فى وصف ما يلاقونه من شظف العيش، ولم ينطقهم ذلك السارد المحايد بأى قول إلا واحدا منهم فقط، فبدا فى قوله يحمل رجولة مبكرة، وشهامة زائدة، وذلك حينما عرض على أبيه أن يذبحه من أجل إكرام الضيف، وحفاظا على سمعة أسرته.

وملامحهم الجسدية فى حالة هزال شديد،لأنهم " ما اغتذوا خبز ملة " على حد قول السارد المحايد.

وهناك أيضا شخصية الضيف الطارئ، الذى تسبب فى تحريك الأحداث بقوة فائقة، وعلى الرغم من أن السارد المحايد لم ينطقه بكلمة

واحدة، فإن تأثيره يعد أكبر تأثير فى هذه القصيدة، بسببه قامت هذه القصيدة.

كما أن السارد المحايد لم يطلق اسما على أية شخصية من شخصيات قصيدته.

أما عن الشخصيات غير الإنسانية فتبدو من خلال هذا القطيع من الحمر الوحشية، التى انتظمت خلف كبيرها قاصدة الماء كى ترتوى.

وقد أسهم هذا القطيع فى حل العقدة، وذلك حينما وقعت واحدة منه ضحية لبطل هذه القصيدة.

أما عن البنية المكانية فقد جاءت دائرتها الواسعة فى الصحراءالشاسعة، ودائرتها الضيقة فى بيت بطل القصيدة، الموجود منفردا فى هذه الصحراء المترامية.وقد كان لوجود هذه البنية المكانية أكبر الأثر فى رسم ملامح الشخصيات الموجودة فى هذه القصيدة، وطبيعة العلاقات فيما بينها، كما أنها ساعدت القارئ فى تخيل ماحدث.

وقد بدت البنية الزمانية مغرقة فى إثارة الترقب والخوف، وذلك من خلال اتخاذ الليل ظرفا تقع فيه أحداث هذه القصيدة. وقد جاء الفضاء الزمنى لهذه القصيدة فى أول الليل، ثم امتد ليشمل باقى هذه الليلة، وذلك حينما بات البطل أبا لهذا الضيف، والأم من بشرها أما.

كما أننا نجد سمة التوافق الزمنى ـ بمعنى مطابقة الحكى للزمن ـ هى السمة الغالبة على هذه القصيدة.

ومن اتحاد المكان بالزمان، أو ما يسمى بالزمكانية تكتسب الشخصيات أبعادا، ويستطيع المتلقى تخيل ما حدث من أحداث.

كما أن البنية الحوارية لا نعدمها هنا، وذلك من خلال استدعاء السارد المحايد لدعاء الأب، وخطاب الابن للأب طالبا منه أن يذبحه، ويكرم الضيف حتى لا يتعرض للذم.

لكن هذه البنية الحوارية يساهم المتلقى فى إنتاجها لأنها تبدو من طرف واحد، وعلى المتلقى إنتاج الصوت الآخر. من خلال بنية النص ذاتها.

فحينما ينقل السارد المحايد صوت الابن طالبا من أبيه أن يذبحه، ويحاول إقناعه بذلك، لا ينقل لنا السارد المحايد صوت الأب وهو يرد عليه، وعلى المتلقى أن يحاول إنتاج هذا الصوت، من خلال المتواليات السردية التى نهضت بتصوير حالة الأب، وذلك فى قوله:

فروى قليلا ثم أحجم برهة وإن هو لم يذبح فتاه فقد هما

وهنا يبدو التناص بوضوح فى هذه القصيدة حين يتناص موقف الابن والأب من قصة ذبح الابن مع مع موقف شهير جدا فى التراث الإسلامى، حيث همّ إبراهيم عليه السلام بذبح ولده إسماعيل جد العرب طاعة لرؤيا رآها، مضمونها أنه يذبح ولده، فجاء موقف الابن على مستوى الحدث، وذلك حين قال " يا أبت افعل ما تؤمر ستجدنى إن شاء الله من الصابرين".

وقد كان إنقاذ إبراهيم عليه السلام من الذبح من خلال كبش عظيم فداه الله سبحانه وتعالى به.

وهنا جاء فداء الابن من الذبح من خلال أتان اصطادها والده.

كما أن قصة عبد المطلب مع ابنه عبد الله والد الرسول الكريم تطل بوضوح أيضا، فقد نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أولاده، إذا رزقه الله سبحانه وتعالى بعشرة أولاد، وقد جاءت القرعة على عبد الله أحب أبنائه إليه، وقد تم فداء عبد الله بمائة من الإبل.

كما تنعكس البنية الاجتماعية بوضوح فى هذا النص للشاعر المخضرم الحطيئة، فيبدو التكريس الشديد لسمة الكرم فى هذه البيئة الصحراوية القاسية.

الفصل السابع

مالك بن الريب التميمى يحدِّق فى وجه الموت

نشأ مالك بن الريب التميمى فى بادية البصرة، وكان شجاعا فاتكا، لكنه لم يكن راضيا فى بداية حياته عن قيم المجتمع، وانضم إليه أمثاله من الشجعان الساخطين على المجتمع وظلمه، فتزعمهم مالك بن الريب، وبدأوا فى السطو على الناس، خصوصا الأغنياء منهم، أو القريبين من السلطة، مما جعل مروان بن الحكم فى عهد معاوية بن أبى سفيان يكلّف عامله على بن عمرو بن حنظلة بالقبض عليهم، لكنه لم يفلح، فكلّف غيره، فنجح فى القبض عليهم، لكن مالك استطاع الفرار، وأنقذ أصحابه، وذهب بهم إلى بلاد فارس.

كانت هذه هى المرحلة الأولى فى حياة مالك بن الريب التميمى، ثم يحدث تغير كبير فى حياته، فيصير مجاهدا فذا فى جيش سعيد بن عثمان بن عفان، بعد أن أصلح الأخير من حاله، وقدّر له راتبا ثابتا.

وحين عزل معاوية بن أبى سفيان سعيد بن عثمان بن عفان عن خراسان، يعود مالك بن الريب التميمى، لكنه يمرض فى طريق العودة ـ عند مدينة مرو. مرض الموت، كان ذلك حوالى سنة٥٨ هجرية ويرثى نفسه بقصيدة تعد من عيون الشعر العربى.

وبالنظر إلى هذه القصيدة للشاعر مالك بن الريب فإننا نجد ملمح

الغربة ذا حضور واضح، وقد بدا الإحساس بها عارما، فاكتسبت بعدا عميقا فى لحظة النهاية.

وتستدعى هذه القصيدة قصيدة أخرى من الشعر الجاهلى للشاعر عبد يغوث اليمانى، حينما وقع أسيرا فى يوم الكلاب الثانى، وحاول أن يفدى نفسه، لكنه لم يفلح، وكان أعداؤه قد شدوا لسانه بنسعة، وهى سير من الجلد، خوفا من هجائه لهم، ولكنه طلب منهم أن يطلقوا عن لسانه كى يرثى نفسه، فجاءت قصيدته زفرة حارة فى رثاء النفس، وكانت على نفس الوزن والقافية، وهنا يسهم الموقف/ رثاء الذات والوزن والقافية فى تجاوب فنى بين التجربتين.

وقد تركت تجربة مالك بن الريب بصمتها الواضحة على الشعر العربى، فهى تعد فريدة من فرائده، وقد لاقت تجاوبا عميقا من المتلقى على مدار العصور، وما هذا إلا لما تمثله من عمق إنسانى واضح.

وإذا كانت القصيدة الجاهلية فى أبهى نماذجها تبدأ بالوقوف على الأطلال، ووصف الناقة، وتستخدم التصريع الذى يمنح بنية موسيقية خاصة فى بداية النص، فإن هذه القصيدة لا تنحو هذا النحو، فلا نجد التصريع فى البيت الأول، ولا نجد وقوفا على الأطلال.

كما أن هذه القصيدة للشاعر مالك بن الريب التميمى تتخذ من الضمير الأول " أنا " نسقا معتمدا، وهذا الضمير يؤسس لنمط السارد الدرامى الذى يشتبك مع الأحداث، وينفعل بها ويكون فاعلا فيها أيضا، وهذا ما جسدته هذه القصيدة، فالسارد يروى عن نفسه، وظل ها الضمير

هو الخط الجامع فى الأبيات، يتحرك فى الفضاء الزمانى، والفضاء المكانى، مما أدى إلى انتشار هذه الأبيات وتمددها.

وقد كانت البداية مع أمنية كبيرة مليئة بالحسرة، هذه الأمنية تتمثل فى مدى إمكانية قضاء ليلة واحدة فى موطنه الأول / الغضا، يسوق النوق الفتية السريعة كما كان يفعل فى الماضى، يقول:

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا

وهنا يبدو ملمح الغربة واضحا منذ البيت الأول نفسه، ويستمر هذا الملمح على مدار القصيدة كلها، ويظل هو البطل الحقيقى، والمؤثر الفاعل فى أبياتها.

وقد بدا الحفر فى أعماق هذا الملمح، والوصول به إلى درجة غاية فى العمق، عن طريق الضمير الأول " أنا " الذى يكرّس إحساسه العارم بالغربة.

وقد استدعى هذا الإحساس بنية التكرار بما تحمله من دلالة موسيقية ومعنوية، فرأينا تكرار كلمة " الغضا " ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى، حتى تحولت إلى رمز لوطن الإنسان الأول الذى يحن إليه، ويتمنى العودة له ولو لليلة واحدة فقط.

وإذا كان تكرار كلمة " الغضا " فى بداية القصيدة رمزا لوطن الذات الشاعرة الأول، وبيته الذى درج فيه، فإن تكرا كلمة " الرمل " فى نهاية القصيدة يمثل توسيعا للرمز، فتبدو الذات الشاعرة، وهى تحن لكل ذرة رمل فى موطنها الأول، وبذا يتحول " الرمل " أيضا إلى رمز خلعت عليه الذات الشاعرة من نفسها وأحاسيسها حتى بدا مختلطا بانفاسها.

كما تبدوأيضا بعض البنى الجزئية التى تسهم فى البنية الكبرى للقصيدة، من هذه البنى النجم " سهيل " وهو نجم يمانى كان للذات الشاعرة فى موطنها الأول ذكريات خاصة معه، فيطلب الشاعر من أصحابه، وهو يجود بنفسه، أن يرفعوه كى تمتلئ عيناه من هذا النجم العزيز.

كما بدت الذات الشاعرة ذات مهارة خاصة فى التقاط صورة للفرس الأشقر الذى يجر عنانه حزينا إلى الماء، وقد اختطف الموت صاحبه الذى كان يقوم على رعايته ويسقيه بنفسه، فتبدو العلاقة الحميمة بين الفارس وفرسه، وكأنهما صديقان، وليس ذلك غريبا على البيئة العربية القديمة التى كانت تحتفل بميلاد الفرس فيها، كما كانت تحتفل بنبوغ الشاعر تماما، والعلاقة بين الفارس وفرسه ذات تاريخ عريض فى الأدب العربى عموما.

يقول:

تذكرت من يبكى علىّ فلم أجد سوى السيف والرمح الردينى باكيا

وأشقر محبوكا يجر عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

وهنا تبدو العلاقة الوطيدة بين الفارس من ناحية وبين سيفه ورمحه وفرسه من ناحية اخرى، بحيث لا يجد هذا الفارس الضخم من باك عليه وحيدا فى أرض الغربة غير سلاحه وفرسه.

كما كان لملمح الغربة الذى تجسد عن طريق السارد بالضمير الأول " أنا " أكبر الأثر فى ظهور الارتداد بصورة قوية فى هذه القصيدة المتميزة للشاعر مالك بن الريب التميمى.

والارتداد يعنى قطع التسلسل الزمنى بالعودة إلى الزمن الماضى، وكانت

العودة هنا إلى لحظات ذات ألق خاص فى حياة الذات الشاعرة.

فحينما ضغط الواقع بأصابعه التى لا ترحم، وبدت اللحظات الأخيرة فى منتهى القسوة، وبدا الموت محققا بحيث يطلب الشاعر مالك بن الريب من صاحبيه أن يجراه بثوبه إلى مثواه الأخير حينما تفيض روحه نجد الشاعر يقوم بعملية ارتداد إلى لحظات ذات ألق خاص من الماضى تقف فى مواجهة اللحظات التعيسة التى يعيشها.

فصاحباه وإن كانا يجرانه بلا مقاومة الآن فقد كان فى الماضى لا ينقاد لأحد مهما كان، وكانت شجاعته باهرة، ويظهر معدنه ذو البريق اللامع فى حماية الأبطال وقت هزيمتهم،كما كان من السرعة بمكان بحيث يستجيب على الفور لمن يدعونه فى الحرب.

وحياته فى وقت السلم كانت منعمة، وفى وقت الحرب كان من الشجاعة بحيث تخرّق جسمه الرماح، ولا يفر.

ثم يعود إلى اللحظة الأخيرة فى حياته، وذلك حينما يدفنه الرفاق قائلين هذا الدعاء المشهور " لا تبعد "، ولكنه يقرر أنه لا يوجد مكان للبعد أكثر من هذا المكان المدفون فيه.وبذا ينهض الارتداد بقطع التسلسل الزمنى، مما يؤدى إلى عدم السير فى اتجاه واحد.

كما كان للارتداد دور واضح فى ظهور بنية المفارقة التصويرية، وجعلها نمطا معتمدا فى هذه القصيدة كلها.

فقد بدت المفارقة التصويرية بين الحاضر التعيس والماضى ذى الأق الباهر.

كما بدت أيضا بين المكان القفر الذى يموت فيه بعيدا عن الأهل، والمكان الوطن / الغضا الذى كان مليئا بالدفء والحب.

والمفارقة التصويرية بين العجز الآن والقوة الباهرة فى الماضى.

والمفارقة التصويرية بينه من ناحية، وبين أصحابه من ناحية أخرى، حيث يبدو هو عاجزا لا حول له ولا قوة، وهم أقوياء يجرونه إلى مثواه الأخير.

والمفارقة التصويرية بين ماله الآن الذى سيؤول قريبا إلى غيره، وماله قبل ذلك حيث كان المال ملكا له.

والمفارقة التصويرية بين الباكين عليه فى الغربة، حيث لا يوجد باك واحد من البشر عليه، ولا يبكى عليه أحد غير فرسه وسلاحه، وبين الباكين عليه فى موطنه البعيد حيث توجد النسوة من أهله وإخوته، خصوصا زوجته المحبة التى تبكى عليه بحرقة لا مثيل لها.

وعلى الرغم من ظلمات الموت المطبقة على الذات الشاعرة فإن شعاع الحب اللاهب له بصيصه وسط هذه الظلمات الكثيفة، وذلك حينما تستشرف هذه الذات ـ وهى تحدّق فى وجه الموت ـ موطنها الأصلى، وما فيه من علاقات أسرية دفيئة، فتتخيل الباكيات من الأهل على الفراق، وتلتقط لقطة دالة للزوجة المحبة الثاكلة، وهى " تهيج البواكيا"، وتكون هذه الجملة هى آخر ما يطالعنا فى هذه القصيدة الفذة للشاعر مالك بن الريب التميمى، يقول:

وبالرمــل منــا نســوة لــو شــهدنني بكــين، وفــدين الطبيــب المــداويا

ومـا كـان عهـد الرمـل مـنى وأهلـه ذميمــا، ولا ودعــت بالرمــل قاليــا

فمــنهن أخــتى وابنتاهــا وإخــوتى وباكيـــة أخـــرى تهـــيج البواكيـــا

ويبدو فى هذه القصيدة اتكاء الذات الشاعرة على تقليد القصيدة الجاهلية فى خطاب الصاحبين، حيث كرّس امرؤ القيس فى معلقته الشهيرة هذا النمط، وسار على نهجه الكثير من الشعراء الذين أتوا من بعده، وذلك فى قوله فى افتتاحية معلقته:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

وهنا نجد شاعرنا مالك بن الريب التميمى يقول:

فياصـاحبى رحلـى دنا المـوت فـانزلا برابيــــــة إنى مقــــــيم لياليــــــا

أما عن البحر الذى جاءت عليه هذه القصيدة المتميزة للشاعر مالك بن الريب التميمى فهو بحر الطويل، وصورته المثلى هى:"

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

وهو من البحور المركبة، وليس من البحور الصافية، مما يتناسب مع تعقيد الموقف الذى وجدت الذات الشاعرة نفسها فيه.

كما أن حرف الروى المعتمد هنا هو الياء المطلقة مما يتناسب مع الزفرة الحارة التى تطلقها الذات الشاعرة.

الفصل الثامن

من تجليات البنية فى قصيدة عبيد الله بن قيس الرقيات

يستطيع المتأمل لهمزية عبيد الله بن قبس الرقيات فى مدح مصعب بن الزبير أن يلمس مدى حسرته على تفرق قريش من بعد اتحاد، وأن يلمس أيضا مدى حسرته على مجدها الذى كان ملء السمع والبصر.

يقول:

حبــذا العــيش حــين قــومى جميــع	لم تفـــــرق أمـــــورها الأهـــــواء
قبــــل أن تطمــــع القبائـــــل في	ملــك قريـــش وتشــمت الأعــداء
أيهــا المشــتهى فنــــاء قريــــش	بيــــد الله عمرهــــا والفنــــاء
إن تــودع مــن البــــلاد قريــــش	لا يكــــن بعــــدهم لحــــى بقــــاء

ومن هنا نجد تكرار كلمة قريش بصورة لافتة، وقد أسهم هذا التكرار فى البنية الدلالية والإيقاعية لهذه القصيدة.

وقد بدت بنية المفارقة ذات وضوح بارز، وبدت تجلياتها بين زمنين: زمن ماض ذى ألق خاص، حين كان قوم الشاعر من قريش وحدة واحدة، لم تفرق أمورها الأهواء، وزمن حاضر بدا فى طمع القبائل فى ملك قريش، كما بدا فى شماتة الأعداء بها أيضا.

كما تجلت بنية المفارقة بين متصارعين قريش والشاعر ضمنها من ناحية، والقبائل التى تريد فناءها من ناحية أخرى.كما تتمثل بنية المفارقة أيضا بين قريش التى تمثل الراعى، والناس الذين يمثلون الغنم، فإذا ذهبت قريش كانت الأغنام من نصيب الذئب حتما.

والمفارقة التصويرية تبدو بين الله سبحانه وتعالى الذى يبقى، والخلق أو الأشياء التى تفنى.

كما تتجلى بنية المفارقة بين قريش وضمنها الشاعر من ناحية، حيث يتمتعون بنعمة الأمن، لأن الله سبحانه وتعالى أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف، وبدا الثراء عليهم واضحا، وبين الناس حيث يحسدهم الناس على هذا الأمن وهذا الثراء.

كما تبدو بنية المفارقة التصويرية بين مصعب بن الزبير من ناحية، حيث يبدو فى هذه القصيدة، وكأنه شهاب من الله، وبين الآ خرين من ناحية أخرى، حيث يبدون وكأنهم ظلماء.

كما أن المفارقة تجعل من ملك مصعب بن الزبيرملك قوة وليس فيه جبروت، ولا به كبرياء، فى حين يبدو الآخرون عكس ذلك.

كما تجعل من مصعب بن الزبير تقيا، فنستدعى على الفور الآخرين الذين لا يخافون الله سبحانه وتعالى.

كذلك تبدو بنية المفارقة بين الشاعر والزمن، حيث رأينا نكبات الزمن تجعل رأسه كالثغامة.

كذلك تبدو بنية المفارقة بين حرمة بيت الله الحرام،ومن ثم قبيلة قريش حجاب البيت من ناحية، والأماكن الأخرى التى لا تضارع بيت الله الحرام فى شئ ومن ثم القبائل الأخرى.

وقد كان لهيمنة صور المفارقة الدلالية دور واضح فى استدعاء بنى تحمل فى طياتها سمة التضاد، سواء على المستوى اللفظى أم على المستوى الصرفى، أم على المستوى التركيبى.

فقد ظهرت بنية التضاد منذ البيت الأول بين: جميع/ تفرق . عمرها/ الفناء . تودع/ بقاء . يبقى/ تذهب . شهاب/ الظلماء . يرجع/ فات . البادون/ العاكفون.

وقد بدا أسلوب الشرط ذا حضور قوى فى القصيدة وهو أسلوب يستدعى مفهوم التلازم بين الشرط وجوابه.

يقول:

إن تـــودع مـــن الـــبلاد قـــريش   لا يكـــن بعـــدهم لحـــى بقـــاء

فهناك تلازم بين فناء الأحياء وذهاب قريش من البلاد. وهذا يبث دلالة الأهمية الكبيرة لقبيلة قريش فى الحفاظ على الناس.

كما جاء البيت التالى الذى يحمل بنية شرطية أيضا مكرسا لهذا المفهوم. فيقول:

لـــو تقفّـــى وتـــترك النـــاس كـــانوا   غـــنم الـــذئب غـــاب عنهـــا الرعـــاء

فيستعين ببنية التشبيه التمثيلى المنتزع من بيئة الذات الشاعرة فى

تكريس أهمية قبيلة قريش فى الحفاظ على حياة الناس من أعدائهم، الذين يشبهون الذئاب.

أما بنية الشرط فى البيت التالى وهو:

لــو بكــت هــذه الســماء علــى   قــوم كــرام بكــت علينــا الســماء

فإنها تكرس أيضا لأهمية قريش الفائقة وكرم أصلها، فإذا كان للسماء أن تبكى على قوم كرام فإن بكاءها سيكون على قبيلة قريش.

ولا يخفى اعتماد الشاعر الحرف لو فى بنيتين شرطيتين من ثلاث بنى، وهو حرف يفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط. كما يدل على ثقته الكبيرة رغم حزنه الشديد فى بقاء قريش.

كما تبدو بنية الإنشاء ذات هيمنة واضحة على هذه القصيدة.

مثل حبذا العيش حين قومى جميع. (مـــــدح).

أيها المشتهى فناء قريش. (نــــداء).

هل ترى من مخلد. (استفهام إنكارى).

كما أسهمت البنى التصويرية الجزئية فى بنية القصيدة الكلية، وفى إنتاج الدلالة التى تمخض عنها النص.

ومن هذه البنى البنية التشبيهية فى قوله:

إن تقفــى وتــترك النــاس كــانوا   غـنم الـذئب غـاب عنهـا الرعـاء

فقد جعل الشاعر من قريش رعاء، ومن الناس غنما وإذا غابت قريش

/ الرعاء فإن الناس / الغنم سيكونون فريسة للأعداء / الذئب. ويبدو أثر البيئة الصحراوية واضحا فى هذا التشبيه.

كما تتضح البنية التشبيهية أيضا فى قوله:

إنمـــا مصـــعب شـــهاب مـــن الله تجلـــت عـــن وجهـــه الظلمـــاء

فقد شبه " مصعب " بالشهاب المنير، مستخدما أسلوب القصر ب " إنما "، وهذا التشبيه تبدوفيه هالة القداسة التى خلعها الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات على ممدوحه مصعب بن الزبير بن العوام.

أما البنى الاستعارية فلها حضورها القوى فى هذه القصيدة، ومنها:

لـو بكـت هـذه السـماء علـى قـوم كـــرام بكـــت علينـــا الســـماء

فقد جعل الشاعرمن السماء إنسانا يبكى على الكرام من البشر..

ومما يلفت النظر فى هذه البنية الاستعارية أنه أسند فعل البكاء وهو فى أغلبه يشير إلى الانكسار والحزن إلى السماء، وهى تستدعى معنى السمو والرفعة، لكن استخدام أداة الشرط لو التى تفيد امتناع جواب الشرط بسبب امتناع فعله حوّل مؤشر الدلالة من الجانب الواقعى الحقيقى إلى جانب المبالغة.

كما تبدو البنية الاستعارية فى قوله:

إنمـــا مصـــعب شـــهاب مـــن الله تجلـــت عـــن وجهـــه الظلمـــاء

فقد جعل من مصائب الدهر وحوادثه ظلماء انجلت عن وجه ممدوحه.

وظهرت أيضا فى قوله:

تـــرك الـــرأس كالثغامـــة مـــنى نكبـــات تســـرى بهـــا الأنبـــاء

قد جعل النكبات والأنباء بشرا لهم القدرة على الفعل، فالنكبات تركت الرأس بيضاء والأنباء سرت بالنكبات.

أما بنية التقديم والتأخيرفلها أيضا حضورها القوى اللافت فى هذا النص للشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات.

وكان لهذا التقديم والتأخير إسهامه الواضح فى البنية الموسيقية والدلالية معا، فأحيانا يرصد الشاعر كلمة معينة للقافية فيؤخرها عن موقعها الطبيعى، ويقدم عليها غيرها، فتتحقق سمة إيقاعية ودلالية، يقول:

حبـذا العـيش حـين قـومى جميـع لم تفـــرق أمورهـــا الأهـــواء

فكلمة الأهواء هى الفاعل لكلمة تفرق، وكلمة أمورها موقعها النحوى مفعول به، لكن الشاعر لو حافظ على الترتيب الطبيعى للجملة، وقال لم تفرق الأهواء أمورها لما تحققت السمة الإيقاعية والدلالية لهذا التقديم والتأخير.

فقد تحققت السمة الإيقاعية برصد كلمة الأهواء للقافية، فبدت القافية قمة إيقاعية للبيت، كما حافظ التقديم والتأخير على البنية الموسيقية لبحر الخفيف / فاعلاتن ـ مستفعلن ـ فاعلاتن.

كما بدت البنية الدلالية فى التركيز على تفرق الأمور الذى هو واقع ضاغط على الذات الشاعرة.

كما تبدو بنية التقديم والتأخير بوضوح أيضا فى قوله:

أيهـا المشـتهى فنــاء قــريش بيــد الله عمرهــا والفنــاء

إن تــودع مــن الــبلاد قــريش لا يكــن بعــدهم لحــى بقــاء

إن تقفــى وتــترك النــاس كــانوا عـنم الـذئب غـاب عنهـا الرعـاء

فقد بدت الكلمات التى تحمل القافية / الفناء ـ بقاء ـ الرعاء مزاحة عن مواقعها الأصلية، ومرصودة أصلا للقافية، فتحققت بذلك سمة إيقاعية ودلالية. بدت السمة الإيقاعية فى الحفاظ على القافية، وهى تاج الإيقاع الشعرى، وفى الحفاظ على موسيقى بحر الخفيف. وبدت السمة الدلالية فى قوله(بيد الله عمرها والفناء) فى إلقاء الضوء، والتركيز على أن عمرها والفناء بيد الله قبل كل شئ، وأن مقاليد الأمور بيد الله سبحانه وتعالى.

ومن هنا كان لتقديم شبه الجملة بيد الله دور فى إبراز ذلك.

أما قوله:

إن تــودع مــن الــبلاد قــريش لا يكــن بعــدهم لحــى بقــاء

فإن هناك بنيتين للتقديم والتأخير، البنية الأولى هى (إن تودع من البلاد قريش) حيث قدم الجار والمجرور من البلاد على الفاعل قريش ليحافظ على السمة الإيقاعية لبحر الخفيف، ويظهر سمة دلالية مضمونها أن رحيل قريش من البلاد، فناء لكل حى، فكان التركيز على البلاد بتقديمها ليتواءم ذلك مع فداء كل حى لقريش، حتى لا ترحل.

أما البنية الثانية فهى (لا يكن بعدهم لحى بقاء) فقد رصد كلمة بقاء للقافية، فتحققت سمة إيقاعية، وحافظ على موسيقى بحر الخفيف، وركز الضوء على فناء الأحياء.

وكان الترتيب الطبيعى أن يقول: لا يكن بقاء لحى بعدهم، ولكنه لو قال ذلك لما تحققت السمة الإيقاعية والدلالية التى ينهض بها التقديم والتأخير. أما قوله: غاب عنها الرعاء، فإن الترتيب الطبيعى أن يقول غاب الرعاء عنها، ولكنه لو قال ذلك لما تحققت السمة الإيقاعية، حيث رصد كلمة الرعاء للقافية، فحقق بذلك الإيقاع المطلوب، وحافظ على موسيقى بحر الخفيف، وركز الضوء على الضياع الذى يتعرض له الناس بسبب هذا الغياب.

وكانت هذه السمة / سمة التقديم والتأخير فاعلة على مدار الأبيات كلها تقريبا.

أما مركزية الصوت ـ بمعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى ـ فإنها ذات وضوح بارز فى هذه القصيدة،حيث نجد الكتلة النصية تأتى لنا عن طريق صوت واحد، فلا نجد تعددية صوتية فى هذا النص، لأنه ليس هناك ملفوظات أخرى تم إنتاجها بعيدا عن ملفوظ السارد.

لكن ذلك لم يمنع من وجود ملفوظات أخرى، سابقة على الشاعر، نهض الشاعر بابتلاعها صوتيا، فحدث تضخم صوتى فى بعض الأبيات نتيجة وجود طبقات صوتية أخرى فى صوت الذات الشاعرة.

وقد ظهر نوع من الامتزاج بين قيم العصر الجاهلى، والقيم الإسلامية الخالدة، فتمثلت قيم العصر الجاهلى فى فخر الشاعر بقبيلته، فالشاعر فرد منها، ينهض بمهمة الدفاع عنها، والمنافحة ضد مناوئيها، وظهرت القيم الإسلامية الخالدة فى هذه الطبقات الصوتية التى تحمل سمة القداسة بالدرجة

الأولى، والتى تدل على تأثر الشاعر الشديد بها، وعلى أنها أصبحت فاعلة فى النص الشعرى.

من هذه الطبقات الصوتية الموجودة فى صوت الشاعر: لم تفرق أمورها الأهواء/ بيد الله عمرها والفناء/ الله يبقى / لم نزل آمنين / بكت علينا السماء / يتقى الله / أفلح من كان همه الاتقاء/ ليس لله حرمة مثل بيت/ البادون والعاكفون فيه سواء.

وكلها ملفوظات حاملة للقيم الإسلامية التى بثها الإسلام، حيث نجد فيها أصداء واضحة لآيات قرآنية كريمة.

من هنا نجد الأصداء الصوتية للقرآن الكريم وتعاليم الدين الإسلامى تمتزج مع صوت الشاعر، فيحدث تضخم صوتى مصدره إحالة صوت الشاعر على تعاليم الدين الإسلامى الحنيف.

كما نجد ابتلاعا صوتيا لبيت كعب بن زهير الشهير فى رسول الله صلى الله عليه وسلم:

إن الرسـول لنـور يستضـاء بـه	مهنـد مـن سـيوف الله مسـلول
حيـث نجـد صـوت الشـاعرعبيد	الله بـن قـيس الرقيـات:
إنمـا مصـعب شـهاب مـن الله	تجلـت عـن وجهـه الظلمـاء

فيحدث تضخم صوتى مصدره وجود صوتين فى صوت، صوت كعب بن زهير، وصوت عبيد الله بن قيس الرقيات. ولا شك أن اللاحق متمثلا فى عبيد الله بن قيس الرقيات يقوم بقراءة ضالة للسابق متمثلا فى كعب بن

زهير.

من هنا فإن هذه البنى التى وردت بهذه القصيدة كان لها أكبر الأثر فى إنتاج الدلالة، التى تكرّس الشاعر باعتباره صوتا جماعيا، وإن كان يعبر عن صوته الخاص بالأساس، فقد التقى الخاص والعام فى تآلف عميق.

الفصل التاسع

الصراع بين اللاحق والسابق فى قصيدة بشار بن برد: وَذاتُ دَلٍّ كَأَنَّ البدر صورتها

يقول بشار بن برد:

وَذاتُ دَلٍّ كَأَنَّ البَدرَ صورَتُها ... باتَت تُغَنّي عَميدَ القَلبِ سَكرانا

إِنَّ العُيونَ الَّتي في طَرفِها حَوَرٌ ... قَتَلنَنا ثُمَّ لَم يُحيينَ قَتلانا

فَقُلتُ أَحسَنتِ يا سُؤلي وَيا أَمَلي ... فَأَسمِعيني جَزاكِ اللَهُ إِحسانا

يا حَبَّذا جَبَلُ الرَيّانِ مِن جَبَلٍ ... وَحَبَّذا ساكِنُ الرَيّانِ مَن كانا

قالَت فَهَلا فَدَتكَ النَفسُ أَحسَنَ مِن ... هَذا لِمَن كانَ صَبّ القَلبِ حَيرانا

يا قَومُ أُذني لِبَعضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ ... وَالأُذنُ تَعشَقُ قَبلَ العَينِ أَحيانا

فَقُلتُ أَحسَنتِ أَنتِ الشَمسُ طالِعَةٌ ... أَضرَمتِ في القَلبِ وَالأَحشاءِ نيرانا

فَأَسمِعينيَ صَوتاً مُطرِباً هَزَجاً ... يَزيدُ صَبّاً مُحِبّاً فيكِ أَشجانا

يا لَيتَني كُنتُ تُفّاحاً مُفَلَّجَةً ... أَو كُنتُ مِن قُضُبِ الرَيحانِ رَيحانا

حَتّى إِذا وَجَدَت ريحي فَأَعجَبَها ... وَنَحنُ في خَلوَةٍ مُثِّلتُ إِنسانا

فَحَرَّكَت عودَها ثُمَّ اِنثَنَت طَرَباً ... تَشدو بِهِ ثُمَّ لا تُخفيهِ كِتمانا

أَصبحتُ أَطوَعَ خَلقِ اللهِ كُلِّهِمِ ... لأَكثَرِ الخَلقِ لي في الحُبِّ عِصيانا

فَقُلتُ أَطرَبتِنا يا زَينَ مَجلِسِنا ... فَهاتِ إِنَّكِ بِالإِحسانِ أَولانا

لَـو كُـنتُ أَعلَـمُ أَنَّ الحُـبَّ يَقتُلُـني	أَعـدَدتُ لي قَبـلَ أَن أَلقـاكِ أَكفـانا
فَـغَنَّتِ الشَـربَ صَـوتاً مُؤنِقـاً رَمَـلاً	يُـذكي السُـرورَ وَيُبكـي العَـينَ أَلـوانا
لا يَـقتُلُ الـلَهُ مَـن دامَـت مَوَدَّتُـهُ	وَالـلَهُ يَـقتُلُ أَهـلَ الغَـدرِ أَحيـانا
لا تَـعذِلوني فَـإِنّي مِـن تَـذَكُّرِها	نَشوانُ هَل يَعذِلُ الصاحونَ نَشوانا
لَم أَدرِ ما وَصفُها يَقظانَ قَد عَلِمَت	وَقَـد لَـهَوتُ بِهـا في النَـومِ أَحيـانا
بـاتَتَ تُـناوِلُني فـاهاً فَـأَلثُمُهُ	جِـنِّيَّةٌ زُوِّجَـت في النَـومِ إِنسـانا

يبدو فى هذه القصيدة فن بشار الشعرى وقدرته التصويرية الكبيرة التى تعكس رقة بالغة أمام من يحبها، كما تعكس فى الوقت نفسه طبيعة اللحظة الحضارية التى عاش فيها حيث انتشر الغناء بصورة كبيرة فى مجتمع العصر العباسى، و تطور المجتمع العربى من البداوة إلى الحضارة، وشارك الموالى فى الحركة الأدبية والعلمية، وكثر وجودهم فى هذا المجتمع، وأصبح المتفوقون فى الشعر العربى منهم.

ويبدو فى هذه القصيدة الحس الدرامى فى صورته البسيطة حيث نرى الشاعر يقيم حوارية بينه وبين حبيبته المغنية التى اشتد حبه لها، وهذه الحوارية تكشف عن عشق لها، حيث تغنى له قول جرير:

إن العيون التى فى طرفها حور	قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

وعلى الرغم من عاهة بشار بن برد وعدم رؤيته للعيون أصلا فضلا عن حورها فقد كان تأثره شديدا، لأن صوت هذه المغنية يمتلك نفاذا واضحا لقلبه.

ويبدو اعتماد الصورة البصرية فى تشبيه وجه حبيبته بالبدر المنير مع عكس التشبيه حيث جعل البدر كأنه صورة لها.

بل ويجعلها شمسا طالعة فى قوله:

فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة   فــــأسمعينى جــــزاك الله إحســـــانا

وهذه الصور البصرية جاءت من مخزون بشار الثقافى وليست نتيجة تجربة واقعية لأنه ولد أعمى ولم ير الشمس مرة واحدة فى حياته، كما لم ير البدر أيضا. ومن هنا فإننا نجد فى شعر بشار بن برد التركيز على الصورة البصرية إلى جانب تركيزه على الصورة السمعية، وقد بدت مفردات السمع بصورة واضحة فى هذه القصيدة، فبطلتها مغنية، وليست راقصة، والغناء مرتبط بالسمع أكثر من ارتباطه بالبصر، فى حين نجد الرقص مرتبطا بالبصر أكثر من ارتباطه بالسمع، وتكثر المفردات المتعلقة بالسمع نتيجة لذلك مثل قوله:

فأَسمِعينِيَ صَوتاً مُطرِباً هَزَجاً

كما تبدو التعددية الصوتية حينما تستحضر الذات الشاعرة صوت الشاعر الأموى الشهير جرير بن عطية الخطفى، وتجعل هذه الذات الشاعرة مغنيته تتغنى بهذا الصوت الرائع .

ويبدو هاجس التفوق على الشاعر الأموى الشهير جرير بن عطية الخطفى ملحا عند الشاعر اللاحق بشار بن برد، فبشار يعرف حق المعرفة القيمة الفنية الشعرية الكبيرة لجرير، ويعلم مدى علو هامته الشعرية وتأثيره الكبير على الشعراء فى عصره، مما جعل بشار لكى يثبت تفوقه يحاول

مطاولته، فيكتب على نفس وزن وقافية قصيدة جرير الشهيرة التى يقول فيها:

إن العيــون الــتى فى طرفهــا حــور قتلننــــــا ثم لم يحيــــين قــــتلانا

ويجعل هذه المغنية الحبيبة لقلبه تتغنى بها، وحينما يطلب منها أن تزيده، وأن تغنى قول جرير فى القصيدة نفسها، والذى يقول:

يا حبــذا جبــل الــريان مــن جبــل وحبــذا ســاكن الــريان مــن كــانا

تلفت هذه المغنية نظره إلى رغبتها فى غناء ماهو أفضل من هذه القصيدة من وجهة نظرها للعاشق الولهان، وهو قصيدة بشار نفسه التى يقول فيها:

ياقــوم أذنى لــبعض الحــى عاشــقة والأذن تعشــق قبــل العــين أحيــانا

وكأن الشاعر اللاحق بشار يتفوق على الشاعر السابق جرير، ويعطى حكم قيمة يفضل قصيدته على قصيدة جرير وإمعانا منه فى التمسك بحالة الموضوعية يجعل المغنية الحبيبة هى التى تفضل قصيدة بشار على قصيدة جرير.

وتكثر الأفعال الماضية بصورة لافتة إمعانا من الذات الشاعرة فى نقل الحدث السردى الماضى فهو ينقل ما حدث.

وتتعانق مفردات الموت مع مفردات الحب بصوة لافتة فى هذه القصيدة، ويختار الشاعر من صور الموت صورة القتل، ولكن هذا القتل له طعم خاص فهو القتل اللذيذ إن صح التعبير، والحقيقة أن ثيمة ارتباط

الحب بالموت صورة قديمة ومتأصلة فى المخيلة الإنسانية الأدبية ونحن نرى هذه الثيمة منذ عنترة بن شداد الذى رأى فى السيوف اللامعة وقت المعركة صورة حبيبته الفاتنة عبلة بل وود تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغر عبلة المتبسم، كما ارتبط الحب بالموت فى الأدب العالمى، وقصة روميو وجولييت من أشهر الأمثلة على ذلك، ففى حميّا الحب الطاغى يأتى الموت، كما ظهرت هذه الثيمة فى قصة قيس وليلى الشهيرة التى راح بطلاها ضحية حبهما الذى لا شبيه له، وفى الأدب الحديث نجد آلام فرتر لشاعر ألمانيا الأشهر جوته، حيث ينتحر البطل بسبب من حبه، وإذا أردنا تعداد الأمثلة سنجد الكثير وكلها محفوظة ومشهورة فى الأدب العربى والعالمى.

كما تستعين البنية الموسيقية فى القصيدة بالحرفية، بمعنى ترديد حرف معين بصورة لافتة فينهض هذا الترديد فى إشاعة جو موسيقى خاص، من ذلك مثلا ترديد حرف السين فى هذا البيت:

فقلـت أحســنت يا سـؤلى ويا أملـى فــــأسمعينى جـــــزاك الله إحســـــانا

حيث ينتشر حرف السين عبر البيت، فيتردد مرتين فى الشطر الأول ومرتين أيضا فى الشطر الثانى، مما أشاع هسيسا واضحا ينقل جو الحب والعشق الذى تحياه الذات الشاعرة.

كما تبدو القدرة التصويرية الكبيرة لبشار بن برد وذلك حينما يطلق خياله فى وصف أمنيته، حيث يتمنى أن يكون تفاحة مفلجة، أو ريحانا من قضب الريحان وحينما تقترب حبيبته منه وهما فى خلوة يتحول إلى إنسان يستمتع بها، وهنا يلعب الخيال دورا مهما فى شعر بشار بن برد، ولا تخفى

دلالة التفاحة فى هذا النص، حيث تعد التفاحة رمزا من رموز الغواية فى الأدب الإنسانى.

كما أن الريحان طيب الرائحة يستدعى جو الجنة التى أعدها الله سبحانه وتعالى لعباده المتقين، وكأن وجود بشار بن برد منفردا مع حبيبته الفاتنة هو الجنة بعينها.

ويبدو الجو الاحتفالى واضحا فى هذه القصيدة للشاعر الشهير بشار بن برد، حيث ينقل لنا الشاعر جو المرح والاحتفال والطرب، وتبدو شخصيات القصيدة موزعة بين شخصيات حية وميتة، فالشخصيات الحية هى شخصية المغنية التى أولعت بها الذات الشاعرة، وشخصية الذات الشاعرة متمثلة فى بشار بن برد الذى يهوى هذه المغنية، وتتمثل الشخصيات الميتة فى شخصية الشاعر الأموى الشهير جرير بن عطية الخطفى، صاحب المكانة الشعرية الفذة التى تجعل داخل ذات بشار بن برد هاجس التفوق عليها، مما يجعله يكتب قصيدة على نفس وزن قصيدة جرير وقافيتها فى محاولة منه للتفوق عليها.

ويبدو من سمات بطلة القصيدة وهى المغنية الجمال الفائق، فهى متفوقة فى الجمال بصورة لافتة، وعلى حد تعبير الذات الشاعرة:

" كـــــأن البـــــدر صـــــورتها "   " أنـــــت الشـــــمس طالعـــــة "

ومن صفاتها أيضا الدلال، وهنا تتضح قيمة الدلال فى المغنية حيث تلهب عاطفة الحب فى الذات الشاعرة.

كما يبدو من سماتها تذوق الشعر وحبه، وهى أيضا مقبلة على الذات

الشاعرة. تعرف كيف ترضى غروره وتسعده باختيار شعره هو وتفضيله على شعر جرير فى الغناء.

وتبدو المرحلة العمرية لها فى شرخ الشباب لأنها ذات دل ومضيئة كالقمر، ومن سماتها أيضا حسن الصوت إلى جانب الجمال.

وقد كان لها صوت فى هذه القصيدة، فهى تتكلم وتبدى رأيها، حيث كان لها رأى فى الشعر وما يحسن منه، وتصل إلى تحقيق رأيها بسهولة ويسر لأنها تعتمد على جانب الحب.

كما تبدو ثقتها الكبيرة بنفسها وبمكانتها فى قلوب سامعيها.

أما الشخصية الثانية فى القصيدة فهى شخصية الذات الشاعرة نفسها، ومن سماتها الإقبال على الحياة، فهذه الذات الشاعرة عاشقة لجو الغناء والطرب واقعة فى حب هذه المغنية ذات الدلال، ومن سماتها أيضا القدرة على المحاورة مع المرأة، وفهم نفسيتها ومحاولة التقرب منها، والانفعال الشديد بجمالها، كمايبدو من سمات الذات الشاعرة فى هذه القصيدة فقدان حاسة البصر، واعتمادها من ثم على حاسة السمع فى معرفة العالم، حيث تعشق عن طريق السماع، لأن حاسة البصر، وهى من أهم الأسباب التى تجعل القلب يعشق معطلة هنا عند الذات الشاعرة.

ومن سمات هذه الذات الشاعرة المعرفة العميقة بالشعرالعربى وبأعلامه، وحسن التذوق له والانفعال به، ومن سماتها أيضا الاعتداد بالنفس والثقة فيها، وعلى الرغم من فقدان حاسة البصر وهى حاسة فى غاية الأهمية للإنسان فإن الذات الشاعرة لم تفقد إيمانها بالحياة والاستمتاع بما فيها من

ألوان المتعة.

وهناك شخصية أخرى انقضى عهدها، ولكن الذات الشاعرة استحضرت صوتها الشعرى ذا الألق وهى شخصية الشاعر الأموى جرير بن عطية الخطفى، وكان لهذه الشخصية فى القصيدة دور فى غاية الأهمية لأنه كان عنصرا فى الصراع بين السابق واللاحق، حيث مثل هو السابق فى حين مثل بشار اللاحق، وقد حسمت المغنية صراع التفوق بينهما لصالح اللاحق وهو بشار بن برد.

كما تستخدم الذات الشاعرة تقنية الحلم فى نهاية هذه القصيدة الرائعة، حيث يأتى البيت الأخير

باتـــت تنـــاولنى فاهـــا فألثمـــه جنيـــة زوجـــت فى النـــوم إنســـانا

حيث يكون الحلم بالزواج بهذه المغنية، التى هى من شدة جمالها وانفعال الذات الشاعرة بها، كأنها من عالم الجن،فقد جعلها الشاعر " جنية " بما تستدعيه هذه الكلمة من جمال فائق ينتمى إلى عالم آخر غير عالمنا، وبما تستدعيه أيضا من مقدرة فائقة على منح اللذة والمتعة للذات الشاعرة، وقد جعل الشاعر هذه المغنية / الجنية تناول الشاعر فاها فيلثمه، وقد اختار الشاعر الوقت الذى تفعل فيه المغنية ذلك هو وقت المبيت، حيث تكون مطارحة الغرام فى أصفى صورها، تحت جنح الليل، كما اختار زمن الفعل المضارع ليوحى بالاستمراية وأخذ الوقت الكافى فى المتعة والاستمتاع، وجعل من نفسه إنسانا، وليس جنا، فى حين جعل من حبيبته جنية، ليوحى بالرغة الشديدة فى التلاقى بمن هى مختلفة تماما عن النساء، فهى من عالم مختلف

عن عالمنا.

وينهض الوزن والقافية بإشاعة جو من الموسيقى الرنانة التى تستحوذ على مجامع النفس. حيث استخدمت الذات الشاعرة بحر البسيط وتفعيلاته

مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن   مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن

وهو من البحور المركبة مما تواءم مع هذا الموقف المركب الذى يبدو فيه الحب والصراع من أجل التفوق.

كما استخدم حرف النون بما يحمله من رنين رويّا لقصيدته المؤثرة.

وبذا تكشف القصيدة عن حس الصراع الذى يشعر به الشاعر اللاحق تجاه الأعلام من الشعراء السابقين، كى ينتزع لنفسه مكانة خاصة فى الخريطة الشعرية.

الفصل العاشر

ثنائية الحبيبة/ الخمر فى رائية أبو واس

قال أبو نواس:

لـئن هجرتـك بعـد الوصـل أروى | فلـــم تهجـــرك صـــافية عقـــار
فخـذها مـن بنـات الكـرم صـرفا | كعـــين الـــديك يعلوهـــا احمـــرار
شـــــرابا إن تزوجـــــه بمـــــاء | تولـــــد منهمـــــا درر كبـــــار
طبـــيخ الشـــمس لم تطبخـــه قـــدر | بمـــاء لا ولـــــم تلذعـــــه نار
علـــى أمثالهـــا كانـــت لكســـرى | أنـــو شـــروان تتجـــر التجـــار
إذا المخمـــــور باكرهـــــا ثـــــلاثا | تطـــاير عـــن مفاصـــله الخمـــار
وهـــات فغنـــى بيـــتى " نصـــيب " | فقـــد وافـــانى القـــدح المـــدار
" ولـــولا أن يقـــال صـــبا نصـــيب | لقلـــت بنفســـى الـــنشء الصـــغار
بنفســـى كـــل مهضـــوم حشـــاها | إذا ظلمـــت فلـــيس لهـــا انتصـــار"

تبدو هنا فى هذا النص للشاعر العباسى الشهير أبو نواس الحسن بن هانئ ثنائية الحبيبة والخمر، وتبدو الحبيبة هنا متمنعة على الذات الشاعرة، هاجرة له بعد وصل كان بينهما، ولم تأخذ الحبيبة مساحة كبيرة فى هذا النص، فى حين نجد الخمرة مطيعة للذات الشاعرة وتأخذ مساحة كبيرة فى النص، أكبر من الحبيبة، وهنا نجد تماشيا مع طبيعة أبو نواس الذى يوصف

بأنه شاعر الخمرة بامتياز فى العصر العباسى الأول، ويتماشى أيضا مع ما عرف عنه من عدم وجود علاقات حارة مع المرأة، كما نجد الذات الشاعرة تستدعى صوتا من العصر الأموى هو صوت الشاعر " نصيب " حيث تضمنت القصيدة فى آخرها بيتين لنصيب، مما يدل على ثقافة واضحة بحركة الشعر العربى ومعرفة بشعرائه الكبار، ومنهم بطبيعة الحال الشاعر الأموى " نصيب ".

ومن المعروف أن الشاعر " نصيب شاعر أموى، كان مولى لعبد العزيز بن مروان، وكان مشهورا بالعفة، وكره الهجاء الذى كان شائعا فى عصره، ووصل إلى الذروة العليا فى فن النقائض، خصوصا نقائض جرير والفرزدق.

ولم يكن " نصيب " مشهورا بوصف الخمر مثل الأعشى فى العصر الجاهلى أو الأخطل فى العصر الأموى، ولكنه كان مولى، وهنا حرص الشاعر العباسى الشهير أبو نواس على الاستشهاد بشعره، لأنه لم يكن من العرب الأحرار، وكأن أبو نواس ينحاز إلى طبقة المهمشين والموالى ضد العرب.

وينتصر لطبقة العبيد والموالى، ويجعلهم فى المركز ويزيح الشعراء العرب الأحرار المشهورين إلى الهامش، فى محاولة منه للانتقام من العرب الذين على يديهم زال المجد الفارسى الذى ينحاز إليه الشاعر أبو نواس، وهو فارسى أصلا.

وهذا ما يفسر ذكر ملك الفرس كسرى أنو شروان الذى كان يتجر التجار له فى الخمر المعتقة، ولم يكتف الشاعر بذكر كلمة كسرى فقط، وإنما

ذكر هذه الكلمة متبوعة بكلمة أنو شروان مما يوحى بالتعظيم والإعجاب بشخصية كسرى ومجده.

وقد ورد البيتان اللذان طلبهما الشاعر لنصيب فى معرض الغناء، لأن الذات الشاعرة طلبت أن تسمعهما مما يدل بأنه كان فى مجلس من مجالس اللهو والغناء التى اشتهر بها العصر العباسى كأثر من آثار التطور الحضارى فى هذا العصر والاختلاط بالأمم الأجنبية والتدفق الكبير للثروة.

وقد اتخذت الذات الشاعرة من ضمير المخاطب فى بداية القصيدة نسقا معتمدا، ولكن عند إمعان النظر نجد أن هذا الضمير تخاطب به الذات الشاعرة نفسها، فالشاعر هنا يجرد من نفسه شخصا آخر يخاطبه ويحاوره، ويهدئ من روعه، فإذا فقد الحبيبة / أروى فإن الحبيبة / الخمر لم يفقدها،، وقد لجأت الذات الشاعرة إلى حيلة تعويضية عن الحب الفاشل، فأطلقت الصفات الأنثوية التى تتميز بها المرأة على الخمرة، وكأن الخمرة هنا تحولت إلى امرأة فاتنة تعشق الذات الشاعرة كما تعشقها الذات الشاعرة.

ويبدو الجو الطقوسى ذا حضور بارز حيث يبدو جو الاحتفالات بما فيه من غناء وخمر ولهو.

لكن ما يلفت النظر هو شخصية أبو نواس المتحدية للمجتمع الإسلامى، وما أشاعه من تمرد على القيم المستقرة فى المجتمع، فقد كان من المجاهرين بشرب الخمر، ومن المجاهرين بالمعاصى، وكأنه يطلق صرخة تحد واضحة ضد المجتمع فى عصره.

لم تبدأ القصيدة بالتصريع، أى اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثانى

فى القافية، مما يرفع من درجة الموسيقى، وكان هذا إجراءً متبعا، وتقليدا رصينا عند غالبية الشعراء، ولكننا هنا لا نجد الشاعر أبو نواس يعتمد هذه الطريقة، فينضم إلى قائمة الخارجين على شكل القصيدة كما هو مكرّس له عند غالبية الشعراء العرب، ويتواءم مع طبيعته المتمردة التى تحاول أن تجد نفسها فى الصادم وغير المألوف.

كما تبدو بنية الثنائيات ذات حضور واضح فى هذا النص للشاعر العباسى الشهير أبونواس الحسن بن هانئ، ومنذ البت الأول نجد ثنائية الحبيبة / الخمر، وتبدو الحبيبة متمنعة فى حين تبدو الخمر مطيعة، وهنا نجد البنية الاستعارية، حيث يجعل من الخمر حبيبة لا تقل عن حبيبته أروى، وهى مطيعة ومقبلة على الذات الشاعرة، فى حين تبدو أروى متمنعة، هاجرة للذات الشاعرة، وعلى مدار القصيدة لم نجد لأروى الحبيبة ذكرا إلا فى البيت الأول فقط، مما يوحى بانصرام العهد معها ودخول الذات الشاعرة فى حالة حب مختلفة تماما عن حالة الحب معها، وإذا كانت الحبيبة أروى تمنح الذات الشاعرة الحب والجنس واللذة فإن الحبيبة الخمر تمنح الذات الشاعرة الحب واللذة، والخمر لا تمثل تنغيصا للذات الشاعرة، لأنها لا تهجره فى حين نجد الحبيبة أروى تهجر الذات الشاعرة وتسبب لها الألم.

وعلى الرغم من تراجع الحبيبة / أروى وانصرام العهد معها فإن حضوره لم ينحسر تماما وإنما مرت من الباب الخلفى ذلك حينما دخلت صفات المرأة الأنثوية إلى عالم الحبيبة الثانية / الخمر، مما يوحى باندماج العالمين فى لا وعى الذات الشاعرة، فالحبيبة الثانية لم تهجر، وهى بنات الكرم، والكرم هو العنب، والبنات تتعلق بالأنوثة والمرأة، كما يذكر الشاعر

طبيخ الشمس، ومن المعروف أن الطبيخ يتعلق بعالم المرأة أكثر من عالم الرجل، ويذكر أيضا " درر " وهى من أهم الأشياء التى تتزين بها المرأة.

وهنا يبدو استغراق الذات الشاعرة فى حب الحبيبة الثانية / الخمر الذى يشير إلى تحدى الذات الشاعرة للمجتمع الإسلامى الذى يقبل العلاقة مع المرأة فى الإطار الشرعى، ولا يقبل العلاقة مع الخمر أبدا .

وقد وصلت حالة الاستغراق فى نهاية النص حينما تتحول الذات الشاعرة من وصف الخمر إلى استحضار مشهد الشراب واللهو والغناء وطلبه أن يسمع غناء بيتين للشاعر الأموى الأسود نصيب فى تحد ساخر أيضا لفحول الشعراء العرب، حيث يفضل سماع بيتين لشاعر أسود عبد ولا يطلب سماع شعر لأحرار العرب وفحولهم.

ويكثر أسلوب الشرط بصورة لافتة فى هذه الأبيات للشاعر العباسى الشهير أبو نواس الحسن بن هانئ، مما يسسهم بوضوح فى عملية المشاركة من المتلقى، ويتواءم مع الجو الطقوسى الاحتفالى الذى يسرى فى القصيدة كلها.

الفصل الحادى عشر

الصوت والصدى

أبو العلاء المعرى وطه حسين

صوت أبو العلاء هو كتاب الدكتور طه حسين الثالث عن حكيم المعرة أبو العلاء المعرى، وقد أصدرته دار المعارف ضمن سلسلتها الشهيرة " اقرأ "حيث يكرّس طه حسين للعلاقة الوثيقة بينه وبين أبو العلاء المعرى فى محاولة لافتة منه لجذب الانتباه إلى الشبه الكبير بينه وبين حكيم المعرّة، وقد تحقق الشبه بينهما فى تلك العاهة التى أصيبا بها منذ طفولتهما الباكرة، وهى عاهة العمى، وأن كلا منهما مستطيع بغيره،على حد تعبير شيخ المعرة، والذى كان عميد الأدب العربى كثير الترديد له، كما تحقق فى ألمعية كل منهما الباهرة، وتأثير كل منهما فى عصره، وما تلاه من عصور، كما تميز كل منهما بعزة النفس والثقة الكبيرة فيها. ومن الغريب اللافت أن الشبه بينهما قد امتد ليشمل سنوات عمرهما، حيث توفى كل منهما وهو فى الرابعة والثمانين من عمره، بعد حياة مدوية لكل منهما، وتأثير بالغ.

كما يبدو التشابه فى إلصاق تهمة الكفر والإلحاد بكل منهما من بعض أبناء العربية، وذلك بسبب احتكام كل منهما إلى العقل وإعلاء شأنه، وحرية حركتهما العقلية مما أدى إلى اصطدام كل منهما فى بعض ما كتبا بالمستقر الثابت، مما جعل البعض لا يتحمل منهما ذلك.

لكن نظرة كل منهما للحياة مختلفة، ففى حين نرى المعرى زاهدا منعزلا، يلزم بيته لا يفارقه قرابة نصف قرن من حياته، نرى الدكتور طه حسين . فى الأعم الأغلب . مقبلا على الحياة لا يعانى تشاؤم أبو العلاء الفادح.

وكان زهد أبو العلاء وعزلته وتشاؤمه وراء إعراضه عن الزواج، وما يتبعه من إنجاب، لأنه يرى فى هذه الحياة محنة كبيرة، يجنى بها الآباء على الأبناء، وكانت وصيته ان يكتب على قبره بيته الشهير:

هـــــذا جنـــــاه أبى علـــــــــىّ   ومـــــا جنيـــــت علـــــى أحـــــد

كما أنه كان نباتيا لايرى لنفسه الحق فى أكل اللحوم،وكان فقيرا، لا يحب التكسب بأدبه، وكانت نفقته فى العام ثلاثين دينارا، يعطى نصفها لخادمه.

أما عميد الأدب العربى فلم يذهب فى حياته هذا المذهب العلائى المتشائم، فتزوج وأنجب ولم يعتزل فى بيته. ولم نعرف عنه أنه امتنع عن أكل شئ من الطيبات. وكان موسعا عليه فى الرزق.

لكن يبقى شموخ أبو العلاء المعرى لا شبيه له بين أدباء العربية وشعرائها جميعا، وتمتد أصالته عبر الأدب العالمى كله، وقد اعترف المستشرقون بأثر رسالة الغفران للمعرى فى الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالى الشهير دانتى أليجيرى.

ورسالة الغفران من بديع ما أنتج العقل البشرى عموما والعقل العربى

خصوصا. وقد أطلق عميد الأدب العربي على ما اختاره من شعر أبي العلاء الصوت وعلى نثره حول هذه الشعر الصدى، حيث يعمد عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين إلى بعض شعر حكيم المعرة وينثره فى أسلوبه النثرى الشهير، وهنا نرى صوت أبو العلاء يأتينا عن طريق الشعر فى حين يأتى صوت الدكتور طه حسين عن طريق النثر، مما يوحى بشبه ما بين شعر حكيم المعرة و الصوت من ناحية وبين شرح عميد الأدب العربي نثرا لهذا الشعر والصدى، حيث يكون الصوت حادا واضحا فى حين يكون الصدى ممتدا.

جاء صوت أبو العلاء فى نهاية كل فصل، فى حين جاء الصدى من طه حسين أولا، فالقارئ ـ فى هذا الكتاب ـ يسمع الصدى قبل الصوت، كما أن الصدى يأتى أكبر بكثير من ناحية المساحة الممتدة من الصوت الذى يأتى مركزا حازما.

كما أن الصدى هو الذى يختار الصوت، فهو يستدعى ما يريده من صوت أبو العلاء الشعرى الكثير أو الضخم، فيختار منه ما يود أن يقدمه، حيث اختار خمسين نموذجا شعريا من بداية ديوان أبو العلاء المعرى.

ويبدو ذوق الصدى فى عملية الاختيار هذه ذا وضوح بارز. وقد تميز الصدى بالتحمس للصوت والامتداد أو تمديد الإشارة فى الصوت إلى رقعة ضوئية كاشفة عما فى الصوت من تركيز قد لا يصل المتلقى العادى إلى كشف أغواره، وهنا تأتى محاولة الصدى الدؤوب فى ملء ما يستطيع ملأه من فجوات فى نص الصوت، ويلح على الترادف كى يطمئن إلى تحقيق

غرضه، ويكثر الأسلوب الإنشائى بصورة لافتة، وهنا يطل الهدف الحقيقى من وجود الصدى، والذى أعلنه العميد فى مقدمة الكتاب، وهو تقريب صوت أبو العلاء الذى انقضى عليه حوالى ألف عام أثناء تأليف هذا الكتاب من أكبر عدد ممكن من قراء الشعر ومتذوقيه، هؤلاء الذين لا تسعفهم قدرتهم فى التلقى على فهم صوت أبو العلاء، وما يحمله من طبقات، أسهم بعد الفترة الزمنية بيننا وبينه فى غربته عن أسماع الكثير منا، لكن عميد الأدب العربى فى عدالة بليغة ينصح المتلقى بحسن إصاخة السمع إلى الصوت، لأنه الأحق بالاستماع إليه.

ويظل المتلقى مدركا أن الصوت مؤمن بما يقول صاحبه، أما الصدى فإنه يدور فى فلك الصوت، ولا يحمل بالضرورة وجهة نظرصاحب الصدى وهو عميد الأدب العربى أو إيمانه العميق بما يردده، وإنما يتخذ موقعا من الصوت ويدور فى فلكه. لكن تثار إشكالية واضحة، وهى مدى تقييد الصدى للصوت، وقناعته بوجهة واحدة للرؤية، خصوصا مع فن الشعرعموما ـ فما بالك بشعر رهين المحبسين ـ الذى يتميز بقدرته الترميزية العالية واتساع آفاق الرؤية.

ولا يمكن لأحد مهما كان أن يحتكر المعنى الشعرى ويقيده فى قفص أنيق، حتى ولو كان هذا القفص من ذهب، أومن صنع العميد نفسه، لكن هذه إشكالية تحل عندما يقتنع المتلقون أن هذه قراءة أو تفسير من متلق فرد هو عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين، ولا تمثل حجرا ـ على الإطلاق ـ على باقى المتلقين وقراءاتهم المختلفة، وإنما يستطيع من يمتلك القدرة أن يقدم قراءة أخرى أو تفسيرا آخر. لأن النص دائما فى حركة لا

تعرف الهدوء، ومهما ظن به السكون والانصياع لقراءة ما، مهما كانت فذة، فإنه لا يلبث أن يتحرك ويتسع ويبدو من المستحيل تقييده بقراءة ما، ومن اللافت أن حركة النص تتغير بما ينتج من نصوص أخرى لا شك يكون لها أثرها البالغ على موقعه.

ورغم ذلك تظل لقراءة العميد أهميتها الكبيرة فيما وضعت له من هدف، وهو تقديم صدى نثرى من أديب يمثل فى أدبنا الحديث قمة شاهقة عاشقة لقمة لا نكاد نجد شبيها لها فى أدبنا العربى.

وقد تميز الصوت بالقدرة الكبيرة على فن القول، ومدى التحكم من أدواته، كما تميز بحرية العقل الكبيرة وعدم وقوفه أمام السائد والمستقر من عقائد لها ثقلها الحقيقى فى المجتمع، كما جاء الصوت هادئا رزينا، غير متشنج.

كا تبدو خلفيته المعرفية العميقة، وتكتسب الخلفية الدينية وجودا متميزا، سواء فى طبقات الصوت أم فى طبقات الصدى.

وحرية الصوت مطلقة فى التحرك، ولا يبالى بتثبيت موقعه على خريطة الرأى والمعتقد، وإنما يظل فى حركة دائبة، تصل فى بعض الأحيان إلى الرأى ونقيضه، ويظل فى حالاته جميعا ذا أصالة وصدق.

كما يتميز الصوت بالحرية فى المساحة، فليست القصائد كلها على مساحة واحدة، وإنما كانت تختلف من قصيدة إلى قصيدة، فربما جاءت مقطوعات قصيرة أو متوسطة أو طويلة وإن كانت المساحة القصيرة لها الغلبة.

وقد بدا فضاؤه النصى ذا سعة باهرة، فهو يتحرك عبر التاريخ وأخبار الأمم، خصوصا أخبار العرب القدماء، ويغوص فى عمق فكرى واضح فى بحار الفلسفة العميقة،ويرجع محملا بالكنوز الثمينة التى لا تفقد أبدا رواءها وحمياها، ولا تسبح فى جو من البرود الفلسفى المتخشب، على عكس ما يرى الكثيرون من النقاد فى شعر أبو العلاء حتى وصل الأمر ببعضهم إلى وصف أبو العلاء بانه حكيم وليس شاعرا، لكن هذه مقولة نراها أبعد ما تكون عن حقيقة شعر الرجل، الذى يمثل قمة شاهقة فى الشعر العربى، ذات مذاق خاص، وربما لا نجد على مدار حركة الشعر العربى كله قمة تضارعها.

كما ينطلق عبر علوم العربية، خصوصا علم العروض الذى يكشف عن مهارته الفائقة فيه، ومعرفته العميقة به، ويتحرك فضاؤه النصى من حيث المكان عبر الكون الفسيح ونجومه وكواكبه، ومن حيث الزمان فإنه ينطلق عبر مساحة زمنية كبيرة جدا، تصل الماضى بالحاضر وتمتد إلى المستقبل البعيد، إلى ما بعد موت الإنسان نفسه.

وقد كان يقول:

ما مر فى هذه الدنيا بنو زمن ... إلا وعندى من أخبارهم طرف

كما تبدو معرفة الصوت الباهرة باللغة العربية ومفرداتها.

ولاتخفى بساطته الآسرة وحسن تأتيه للمعنى، مما يكسب نغمته عمقا بعيد الغور.

وتحظى الدنيا وأخلاق الناس وأديانهم بنصيب وافر من الصوت. فتأتى الدنيا كمعشوقة للناس يبذلون لها الود، ويحرصون حرصا كبيرا على ودها،

ولكنها لا تظل على عهد معهم، بل وتعظهم، لكنهم لا يتعظون.

كما يبدو تمجيد الموت، ومحاولة تحبيبه إلى الناس ذا وضوح بارز.

أما أخلاق الناس فهى مظنونة عند الصوت.

وقد اكتسب الصوت قيمة حقيقية من شخصية صاحبه وما كان يعرف عنه من ذكاء حاد وألمعية لاشبيه لها، و سمو نفسه، وبعده عن الدنايا، واعتزازه بهذه النفس، وما كان يعرف عنه أيضا من اعتزال فى بيته، وتطبيق لما يؤمن به، ووداعة محببة رغم عنفوانه الفكرى الفذ.

وقد كان عميد الأدب العربى ذا ذكاء نفاذ حينما أطلق على شعر أبى العلاء الصوت وعلى نثره حوله الصدى فيخفف من غلواء الذين يرون أن شرح الشعر يفقده الكثير من ألقه.

ولقد كان صوت حكيم المعرة هذا الشيخ الكفيف النحيف مجدورالوجه والقابع فى بيته لا يفارقه من القوة والرسوخ فظل فاعلا على مدار القرون، ومن تجليات فاعليته ظهور صدى نثرى له أطلقه العميد بعد حوالى ألف عام من ظهوره، ولقوة هذا الصوت وعمقه فإن أصداءه من القوة والتنوع، مما يؤكد عمقه الراسخ، وما أظن أن أصداء هذا الصوت العميق ستختفى إلا باختفاء الحياة نفسها.

نموذج من كتاب "صوت أبى العلاء" لطه حسين

ما أكثر ما يستقبل الناس الصباح، وما أكثر ما يستقبلون المساء! ولكنهم جميعا ينسون ما يكون بينهما من الأحداث.

ما أكثر من يمضى من الساسة والقادة وقد سروا الناس بسياستهم وقيادتهم، أو ساءوهم بما دبروا وقدروا!

إن الملوك والرؤساء ليتتابعون فيما يردون من الهلك، ولكن بلادهم تبقى على حالها لا تتغير ولا تتبدل، فمصر هى مصر، والأحساء هى الأحساء، وما أكثر من هلك من ملوك مصر وأمراء الأحساء!

أى أمنا الدنيا، إنك لخسيسة حقيرة، فأف لنا نحن أبناءك من أوباش أخساء، ورثنا عنك الخسة وضعة القدر.

إنك لتعطينا أصناف العظات، وتقدمين لنا ألوان النصح، بما تكشفين لنا عنه من السوء والشر، والناس مع ذلك يرونك خرساء لا تنطقين!

من لصخر بن عمرو أن يكون جسمه صخرا لا حياة فيه!

ومن لأخته الخنساء، أن تكون ظبية ترعى مع الظباء، لا حظ لها من عقل! إذاً لتجنبنا ما أصابهما من القتل، والثكل والحزن.

إن بحرك لهائج شديد الهياج، مضطرب عظيم الاضطراب، تعصف به الشهوات الجامحة، والأهواء العتيقة، ونحن فى سفن يكتنفها الهول من كل وجه. فمتى يتاح لها الإرساء ومتى تتاح لأهلها العافية!

إنك لتعطفين علينا وترفقين بنا، وما أرى عطفك إلا قسوة، وما أرى رفقك إلا عنفا، وإنك لتنظرين إلينا، وإنه مع ذلك للنظر الشزر، لا يصور إلا الغلظة والجفاء!

إنما الناس على الأرض فى إحن مستمرة ومحن متصلة، يذوق بعضهم بأس بعض، يتساقون الموت كما يتعاطون الشر، على حين لا يصيب الوحش على الأرض من الشر إلا أيسره وأهونه.

فلا تنخدع بما ترى من جباههم الشماء، وعزتهم القعساء، ومجدهم التليد والطريف، فإنما هذا كله باطل وغرور.

إنما أتيح لهم حظ قليل من لذة، ونصيب ضئيل من نعمة، ثم ارتحلوا فإذا اللذة ألم، وإذا النعماء بأساء.

يأتى على الخلق إصباح وإمساء	وكلنا لصروف الدهر نساء
وكم مضى هجرى أو مشاكله	من المقاول سروا الناس أو ساءوا
تشوى الملوك ومصر فى تغيرهم	مصر على العهد والأحساء احساء
خسست يا أمنا الدنيا فأف لنا	بنو الخسية اوباش أخساء
وقد نطقت بأصناف العظات لنا	وأنت فيما يظن القوم خرساء
ومن لصخر بن عمرو أن جثته	صخر وخنساءه فى السرب خنساء
يموج بحرك والأهواء غالبة	لراكبيه فهل للسفن غرساء
إذا تعطفت يوما كنت قاسية	وإن نظرت بعين فهى شوساء

إنس على الأرض تدمى هامها إحن   منها إذا دميت للـــوحش أنسـاء

فـلا تغرنـك شـم مـن جبالهـم   وعـزة فـي زمـان الملـك قعسـاء

نالـوا قليلا مـن اللـذات وارتحلـوا   بـتـرغمهم فـإذا النعمـاء بأسـاء

كتاب صوت أبي العلاء، ص٢٤، ٢٥، ٢٦

الباب الثانى

حول الشعر الحديث

الفصل الأول

معوّقات التحوّل فى الأدب

يبدو للناظر فى معوقات التحول الأدبى أن منها ما يرتبط بالمبدع ومنها ما يرتبط بالمتلقى الفرد ومنها ما يرتبط بالسياق الاجتماعى.

فالمبدع يتحرك فى فضاء نصوص سابقة على إبداعه، وهذه النصوص قد كرّس لها نقديا . فى الغالب . باعتبارها الأفضل، وتتحول هذه النصوص إلى قوة مؤثرة جدا فى عمل المبدع، باعتبارها نصوصا متميزة يحاول المبدع أن يكتسب مكانته . من وجهة نظره . بمضاهاتها، أو التفوق عليها، فتبدو هيمنتها الواضحة، على تفكيره، ومن هنا فلا يقدر على الإفلات من جاذبيتها القوية، والوقوع الفج تحت عجلتها إلا أولو العزم من المبدعين، فتكون النتيجة اجترارا لنصوص سابقة، فتنهض هذه النصوص بالهيمنة بصورة أخرى على الواقع الأدبى، وهذه الصورة تكون فجة عند صغار المبدعين، فيظل النص الأصلى قمة سامقة، فى حين تنتشر حواليه قمم هزيلة،إن صح التعبير.

وقد أشار الناقد الأمريكى هارولد بلوم إلى هيمنة التقاليد وقوتها، وتأثير السابق فى اللاحق فى كتابيه ' قلق التأثر' و ' خريطة للقراءة الضالة ' ولاحظ مدى العنف والتشويه وإساءة القراءة الذى يمارسه اللاحق ضد نصوص السابق كى يحصل على مكانة بين هؤلاء السابقين الذين سجلوا

مكانتهم العالية فى التاريخ الأدبى، وليس كل مبدع بقادر على الإفلات من تأثيرهم المباشر، وتقديم نتاج يتفوق عليهم، وإن كان ينطلق بالأساس من نصوصهم.

وهنا تطل تلك المقولة المهمة" إن الأسد ماهو إلا مجموعة خراف مهضومة"، وهذه المقولة رغم ما يبدو فيها من حتمية التأثر بالسابق، فإن هذا التأثر يكون من خلال هضم النصوص السابقة، وتقديم نص مغاير، له شخصيته الخاصة، شأن النحل الذى يتناول فى غذائه شيئا، ثم يقوم بهضمه، وينتج شيئا آخرمختلفا، له لذته الخاصة.

كما تطل أيضا مقولة ت س إليوت فى مقالته الذائعة عن التقاليد والموهبة الفردية، حينما رأى أن خير أجزاء القصيدة بالنسبة للشاعر هى تلك التى يظهر فيها صوت أجداده الموتى من الشعراء فى أقوى صورة. لكن الفرق بين مبدع فذ ومبدع آخر ليس فى حتمية التأثر وإنما فى كيفية التأثر.

كما أن لعدم وجود رؤية شاملة لدى المبدع، وعدم القدرة على العمل من خلال روح الفريق دورا واضحا فى إعاقة التحول فى الأدب.

فليس كل مبدع لديه الرؤية الشاملة، وحسن الإنصات لهمسات التجديد التى تظهر فى البداية دائما خافتة، فيلتقطها المبدع الحق، فتكون على يديه تجديدا ذا وضوح بارز يروى الغلّة الشديدة فى الواقع الأدبى. كما أن من هؤلاء المبدعين من يملك الرؤية، والقدرة على التجديد، لكنه لا يملك الجسارة على مجابهة المتلقين بالجديد الذى أتى به، فيفقد الواقع الأدبى

كنزا غاليا من التجديد نتيجة جبن المبدع فى مواجهته للمجتمع، الذى ينظر إلى تجديده بعين الريب، فالمبدع الحق يعلم أنه سيخوض حربا لا تعرف الهوادة إذا جابه المجتمع بما يصدمه، وهذه المجابهة قد تصل بالمبدع إلى نتائج سيئة جدا عليه، قد تصل فى الحالات القصوى إلى حد التضحية بحياته نفسها،وربما كان أمير الشعراء أحمد شوقى نموذجا لذلك، فعلى الرغم من امتلاكه المعرفة الواضحة بالأدب الفرنسى خاصة والأوروبى عامة، وحركات التجديد المتلاطمة فى العالم فى عصره، وكان من الممكن بالنسبة له لو امتلك الشجاعة الكافية أن يأتى بجديد أشد نصاعة وإبهارا مما أتى به من نتاج ـ لا يخلو من سمات تجديدية واضحة ـ فإنه كان لا يأتى الجديد إلا بحذر بالغ، حتى لا يصدم الواقع الثقافى، فى اللحظة التاريخية التى كان يعيش فيها. وكان تشبيهه المشهور للتجديد بأنه كالأفعوان لا يطاق لقاؤه، ولكنه يؤخذ من الخلف بأطراف البنان ذا دلالة خاصة فى بيان وجهة نظره حول التجديد، والكشف ـ فى الوقت نفسه ـ عن حالة الجبن فى مجابهة المجتمع بما كان يؤمن به.

على الجانب الآخر نجد الدكتور طه حسين نموذجا للمبدع الذى يمتلك الجرأة والجسارة فى الدفاع عمّا يراه، وتعرّض لعنت بالغ من المجتمع، نتيجة لذلك.

وقد تمثلت ذروة المواجهة بعد نشر كتابه الشهير ' فى الشعر الجاهلى'، حيث خرجت المظاهرات ضده، تطالب بإعدامه، كل هذا بسبب رأى صادم للمجتمع نادى به فى هذا الكتاب، ورغم الأهمية البالغة لهذا الكتاب، ودوره فى السير قدما نحو ذروة من ذرى النقد الأدبى، فإن المجتمع ترك كل ذلك،

ولم يرفى الكتاب إلا إلحادا خالصا تجب معاقبة المبدع عليه.

لكن رغم ذلك فقد تم تحول واضح فى دراسة الأدب نتيجة لهذا الكتاب الفذ.

وهنا تبدو دور العبقرية الخلاقة للمبدع، وشجاعته فى عملية التحول فى الأدب.

ومن معوّقات التحول على مستوى المتلقى أن كثيرا من المتلقين لا يملكون الرؤية النفاذة لتذوق نصوص جديدة فاعلة، وليس هذا على مستوى المتلقى العادى فقط، وإنما على مستوى المتلقى الناقد، فكثير من هذا النوع لا يملك من سعة الأفق ما يجعله يقبل شيئا لم يتعوّد عليه، لأن بنيته النصية قد تكونت، بما هو مألوف لديه، فإذا حدث وانكسر أفق توقعه، فإنه ينصّب من نفسه قاضيا يعطى أحكام قيمة سلبية على ما تلقاه من نصوص، لا تتوافق مع أفق توقعه النصى.

وهناك فى تارخ الأدب العربى حالات صراع كثيرة بين القدماء والمحدثين، حيث كان القدماء دائما يتمسكون بالتقاليد الراسخة، فى حين كان المحدثون يحاولون إرساء تقاليد مغايرة.

وتعد مقولة ابن الأعرابى الشهيرة عن شعر المجددين فى عصره عنوانا لموقف هؤلاء القدماء فى كل العصور، حيث قال « إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل ».

ومن الغريب اللافت أن هناك من رفع شعار التجديد فى فترة من الفترات، وقاتل بشراسة لا شبيه لها من أجل ترسيخ مبادئ التجديد، ثم

انقلب به الزمن فى فترة تالية، فكان فى المعسكر الآخر الذى يقاتل بشراسة ضد صورة أخرى من صور التجديد، ولم يجد حرجا فى موقفه ذلك. فالعقاد مثلا كان يرفع شعار التجديد بوضوح ضد شوقى ومعسكره الذين يمثلون من وجهة نظره الصورة التقليدية فى الأدب، وحينما امتد به الزمن وظهر فى الساحة الأدبية صلاح عبد الصبور ورفاقه رافعين شعار التجديد، وأتوا بصورة مختلفة للشعر كان العقاد أبرز من تصدى لهم من النقاد. وقد تكرر الموقف نفسه مع الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى يعد أبرز من رافق الشاعر صلاح عبد الصبور، وتعرض لسهام العقاد التى لا ترحم، ولكنه ظل صامدا مع رفاقه، حتى كتب لما أتوا به من جديد الغلبة فى هذه المعركة، وحين ظهرت قصيدة النثر، وبدأت تأخذ دورها فى الحياة الأدبية، وأصبحت تمثل نوعا من التجديد رأينا الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى من أبرز مناوئيها، ولم يتحرج من موقفه هذا، على الرغم من أن اسمه يأتى فى قائمة من نادى بالتجديد مع حركة الشعر التفعيلى.

والحقيقة أن المتلقين من النقاد يكون لهم تأثير فاعل فى كثير من القراء، لأن القراء ينظرون إليهم باعتبارهم من أهل الذكر الذين يجب سؤالهم. والأمر يحتاج إلى قتال مرير من المبدعين الذين يرفعون راية التجديد، حتى تمر فترة كافية يتقبل المجتمع فيها نتاجهم، أو على الأصح يكسبون موقعا ما لنتاجهم.

أمّا على مستوى المجتمعفإن الأدب يعد من أهم الظواهر الاجتماعية، وهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالتحولات الاجتماعية، ومن هنا فإن معوقات تحوله ترتبط بالأساس بالمجتمع، وما يموج به من تيارات.

وفى حالة مجتمعاتنا نجد عملية التحوّل صعبة فى حد ذاتها، لأن قبول الغالبية العظمى بما يتخلق داخل المجتمع من تحولات ليس سهلا، وهناك من يمارس عملية الوأد للتحولات وهى فى مهدها.

فالمجتمع كثيرا ما يكرّس ما هو مألوف، وتبدو بنيته الثقافية تميل إلى الاستقرار الاجتماعى، وعدم الدخول فى تحولات قد تزلزل أركانه، وهنا تلعب مؤسساته دورا فاعلا فى تهميش نصوص، وشهرة نصوص أخرى. وتكرّس ما تود تكريسه، وتمارس باستمرار عمليات إزاحة وعمليات إحلال. فالمؤسسة الدينية ـ وهى ذات تأثير بالغ ـ تنظرفى الأعم الأغلب بعين الريب إلى الظاهرة الأدبية، وترى أن النص الدينى فيه ما يكفى، والرؤية الغالبة على هذه المؤسسة ترى فى الماضى بقعة الضوء الألقة، وتقف بقلق واضح ضد كل تغيير فى المجتمع، وكل تطور لا يتوافق مع الأفق الدينى المعروف يكون بالنسبة لها بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار. ذلك على الرغم من الدعوة الواضحة التى يطلقها ديننا الحنيف حيث يدعوإلى ضرورة التفكير فى الكون، واستعمال أغلى ما وهبه الله سبحانه وتعالى لنا، وهو العقل.

وهناك معارك طاحنة مشهورة كانت فيها المؤسسة الدينية تشهر سيفها الذى لا يرحم فى وجه المبدعين.

ولذا وجدنا احتفاء هذه المؤسسة الواضح بالنص الأدبى الذى يتماشى مع ما هو معروف من نصوص سابقة، وانحيازها للنصوص القديمة فى مقابل النصوص الجديدة.

وقد تجلى موقف هذه المؤسسة بصورة قاسية فى غلق باب الا جتهاد، لأن عقولنا فى هذا العصر لا تمتلك الكفاءة الكافية لتمارس حقها الطبيعى فى الاجتهاد.

وهى تقف بعنفوان ضد من يأتى بجديد، لأنها ألفت ماهو سائد. هذا على مستوى الرؤية فى الأمور العامة.

وينعكس هذا بالضرورة على الأدب، وتحولاته.

ومن هنا فقد سمعنا كثيرا عن تطوير الخطاب الدينى، وقد نادى بذلك بعض من ينتمون إلى المؤسسة الدينية نفسها.

أما ظاهرة الفضائيات المنتشرة فى زماننا فإن عنايتها بالجانب الأدبى ضعيف جدا، وما يهتم منها بالأدب لا يروى الغليل.

فى حين نرى المجلات الأدبية ـ فى الغالب ـ لها توجهها، فتنشر نمطا معينا من النصوص، وترفض نشر أنماط أخرى.

وفى المقابل فإن هناك مجلات تفضل هذه الأنواع الأخرى، ولا تتقبل غيرها من الأنواع، فتمارس هى الأخرى دورها فى الإزاحة والإحلال. وهنا تبدو مأساة المبدع المتفرد الذى يغرد خارج السرب، ومدى معاناته فى نشر إنتاجه، حيث يجد صعوبات بالغة فى العثور على منفذ ينفذ من خلاله إلى عالم الشهرة العريض، أو يحقق تواصلا مع الجمهور، لكن من حسن الحظ فإن الوسائط الحديثة تبدو فاعليتها فى مثل هذه الحالة، حيث يجد المبدع ضالته فيما أتاحه له العصر من وسائط حديثة يستطيع أن يعوض بها ـ إلى حد كبير ـ تجاهل النشر الورقى له فى حالة عجزإمكانياته المادية عن النشر الخاص.

وهنا تأتى أهمية الشهرة البالغة فى عدم التحول، لأن الشهرة تكرس لوضع معين، فهى تجعل كاتبا يتربع على عرش الأدب، وتزيح آخر من على هذا العرش. فيجد اللاحق صعوبة كبيرة فى زحزحة هذا الوضع المتمكن. ويحتاج التغيير منه إلى بذل الجهد المضاعف.

كما تبدو بوضوح ظاهرة استخدام المال كمعوق من معوقات التحول فى الأدب، حيث رأينا رصد عديد من الجوائز لتكريس نوع معين من النصوص، فى مقابل إزاحة نصوص أخرى، ومحاولة كثير من المبدعين الفوز بهذه الجوائز لتحسين وضعهم المادى رغم أن شروطها قد تكون منافية لرؤية المبدع الحرة.

ويبدو الدور السلبى للجوائز بوضوح كمعوق من معوقات التحول فى الأدب، فهناك علامات استفهام كثيرة وحقيقية عن هذه الجوائز وكيف تعطى؟ لأن الحاصلين على الجوائز ليسوا بالضرورة أكبر مستحقيها، وهذه الجوائز تمارس سلطة واضحة على القراء، لأن من يحصلون عليها يراهم الكثيرون هم الأفضل، فتكون النتيجة تكريس هؤلاء الحاصلين عليها باعتبارهم أهل الصفوة فى الأدب، وإنتاجهم هو الأفضل عند الكثيرين غير الممحصين.

وقد كتب العقاد وهو فى لجنة الشعر جملته الشهيرة " يحول إلى لجنة الشعر للاختصاص " على من تقدم لنيل جائزة الشعر من شعراء شعر التفعيلة، فقد مارس عنفا واضحا ضد هذا النوع من الشعر الذى لم تتقبله ذائقته النقدية.

واحتاج الأمر إلى صراع مرير من أصحابه حتى تم التحول.

كما يبدو الذوق المتحكم فى وضع مناهج الأدب ونصوصه،واختيار نصوص معينة ذا دور فاعل فى إعاقة التحول فى الأدب، وهذه النقطة بالذات لها خطورتها الكبيرة، وتأثيرها الفاعل لأن الأطفال والناشئة يغرس فيهم منذ الصغر نماذج لنصوص على أنها هى النماذج العليا فى الأدب، ويتم ضخ كثير من أحكام القيمة، من قبيل شوقى أمير الشعراء، وغير ذلك فينشأ المتلقى وقد تكونت قناعته بأن شوقى هو أمير الشعراء، فيكون من الصعوبة بمكان زحزحة هذا المفهوم عنده، فيتكرس وضع ربما يوجد وضع آخر مواز له.

كما أن الجامعات ـ فى الغالب ـ تسير بنمطية غريبة فى درس الأدب، ونقده ـ ولا يمنع ذلك من وجود نماذج ألقة بطبيعة الحال ـوتبدو عملية التطوير متعثرة جدا، وهناك نظرة سائدة تكرس ماهو معروف، ومستقر، ولا يبذل المعنيون بالدرس الأدبى جهدا خلّاقا من أجل التغيير، أو التحوّل الأدبى.

فالنصوص المدروسة لا تتغير، ومحاولة العثور على نصوص أخرى واكتشافها ليست واضحة، وطريقة المعالجة ـ فى الغالب ـ تسير فى النمط العادى، والتسليم بالمقولات السائدة لا يلاقى مساءلة منهجية. فتكون النتيجة تكريس ماهو سائد، وتكرار دراسة النصوص نفسها على مدار أجيال متعددة، بنفس الطريقة فى التلقى، ويبدو التهميش الواضح لإنتاج فى غاية النصاعة والألق.

وهنا أتذكر أن كتاب ألف ليلة وليلة الذى يعده الغربيون إلياذة العرب ينظر إليه فى دراساتنا الجامعية على أنه فى الهامش، وليس فى المركز.

وهنا تطل بقوة طريقة معالجة النماذج، وطريقة التفكير الدائر فى تلقيها، فنجد معوقا كبيرا من معوقات التحول فى الأدب، لأن ضخ طريقة موضوعية فى التفكيروالتناول له أهميته البالغة فى تكوين الأفق المعرفى، وأفق التلقى لدى القارئ.وليس هذا بالشئ الهين، لأن كثيرا من عوامل التأخر تكون نتيجة واضحة للانبطاح أمام ما هو سائد، وعدم بذل الجهد الكافى لمساءلة ما هو مستقر وثابت.

كما تبدو التقاليد ذات دور فاعل كمعوق من معوقات الأدب، فسطوتها واضحة فى الحفاظ على المستقر الثابت.

كما تبدو أيضا قوة المجتمع الثقيلة كمعوق من معوقات الأدب، فتقبل المجتمع للجديد ليس من السهولة بمكان، فهو يقف دائما فى وجه زعزعة الاستقرار، ولديه دائما دائرة ذات خطوط وهمية خطوطها حمراء لا يجب أبدا من وجهة نظره الخروج عنها، ومن يمتلك الشجاعة فى الخروج من هذه الدائرة فإن المجتمع دائما ما يجد تحت يده الأسلحة الفتاكة التى يهاجم هذا المبدع بها.

وهذه الأسلحة قد تكون صكوكا جاهزة منها العمالة والتكفير والاغتيال، دون وقوف حقيقى أمام إنتاجه، ومساءلته نقديا.

وليس حادث محاولةالاغتيال الفاشل لقامة أدبية شاهقة مثل نجيب محفوظ بغائب عن الأذهان، ومن الغريب اللافت أن الشاب الذى طعنه فى

الرقبة لم يقرأ أعمال نجيب محفوظ، ورغم ذلك فقد كانت قناعته كبيرة بضرورة قتله لأنه من وجهة نظره ـ التى أسهم الآخرون ممن لاينتمون إلى الحقل الأدبى فى تشكيلها ـ كافر.

وقد مارس هؤلاء دورهم الغريب فى منع رواية أولاد حارتنا من النشرلأنها من منظور قراءتهم تتعرض للأديان، وتسئ إليها، وإلى رموزها الأنقياء.
فنشرت فى لبنان فى الوقت الذى كانت فيه ممنوعة من النشر فى مصر، فبدا قول شوقى الشهير:

يا ابنـــة الـــيم مـــا أبـــوك بخيـــل   مالـــــه مولـــــع بمنـــــع وحـــــبس

أحـــرام علـــى بلابلــــه الــــدوح   حـــلال للطـــير مـــن كـــل جـــنس

عنوانا لهذه الحالة الغريبة.

وفى كثير من الأحيان يكون هذا الموقف من المجتمع من أشد الأشياء فى صناعة الشهرة للعمل وصاحبه، فتأتى النتيجة على عكس ما يريدون، لكن الإرهاب الذى يشعر به المبدع يكون بمثابة الحبل الذى أحكم فتله، والذى ينهض ـ فى كثير من الأحيان ـ بخنق العملية الإبداعية نفسها.

كما تلعب السياسة دورا واضحا كمعوق من معوقات التحول فى الأدب، فهناك ارتباط وثيق بين السياسة وأنشطة الحياة بصورة عامة، ومنها بطبيعة الحال النشاط الأدبى، ومن هنا فإن عدم وجود رؤية خلاقة للأدب باعتباره نشاطا ضروريا فى المجتمع لدى السياسيين ينعكس بالسلب بطبيعة الحال على الأدب.

فنرى مدى المعاناة والعنت التى تلاحق الأديب المبدع، فينشغل بالبحث عن لقمة العيش التى يحصل على الفتات منها بصعوبة شديدة، ويصل الأمر أحيانا إلى تكميم الأفواه والمطاردة الشرسة لكتاباته، والتضييق عليه فى النشر والرزق، فتكون النتيجة دخول الأديب المبدع فى نفق مظلم، لا يستطيع الخروج منه بسهولة, وشعور الأديب الضاغط بأنه غير مقدّر من مجتمعه.

ويرتبط بهذه الحالة الجانب الخلقى لبعض الأدباء، فنراهم يسيئون التصرف حينما يمالئون السلطة من أجل حفنة من الجنيهات تسد رمقهم، أو من أجل الحصول على جائزة، أومنصب، فيتحولون إلى كائنات مدجنة تثير الشفقة أكثر مما تثير الاحترام.

كما تلعب الرؤية الخلاقة للسياسيين دورها الواضح فى عملية البعثات، لأن التلاقح الفكرى، والاحتكاك بالآخر من خلال البعثات يكون له أكبر الأثر فى عملية التحول فى الأدب، وقد كان هناك اهتمام كبير بالبعثات إلى الخارج منذ عصر محمد على باشا، لكن الاهتمام بالبعثات انحسر الآن بصورة واضحة، مما ساهم بدوره فى إعاقة عملية التحول فى الأدب. كما تبدو حركة الترجمة ذات خطر بالغ فى هذا السياق. وعلى الرغم من الاهتمام بها من خلال مؤسسات تنهض بعبء الترجمة، والتعريف بالآخر وإبداعه فإن هذه المؤسسات لم تنهض بدورها على الوجه الأكمل، وتبدو المكتبة العربية وهى تعانى من نقص حاد نتيجة لذلك.

فالكتب المترجمة التى يصدرها المركز القومى للترجمة مثلا . فى مصر . غالية جدا، ولا يستطيع كثير من المبدعين أن يرووا غلّتهم من هذه الكتب،

لضيق ذات يدهم فى الغالب.

كما أن حركة المتابعة لإنتاج الآخر تعانى بطئا واضحا، ونقصا حادا. من هنا تبدو معوّقات التحول فى الأدب منها ما ينتمى إلى المبدع، ومنها ما ينتمى إلى المتلقى الفرد، ومنها ما ينتمى إلى السياق الاجتماعى.

الهـــلال
أمير الشعراء / أحمد شوقى

سـنون تعـادُ ودهـر يعيـد
لعمـرُك مـا فى الليـالي جديـدْ

أضـاء لآدمَ هـذا الهـلال
فكيـف تقـولُ الهـلال الولـيد

نعـد عليـه الزمـانَ القريـب
ويُحصـى علينـا الزمـانَ البعـيد

علـى صـفحتيه حـديث القـرى
وأيام (عـاد) ودنيا(ثمـود

و(طيبـة) آهلـةبالملوك
(وطيبـة) مقفـرة بالصـعيد

يـزول بـبعض سناهالصـفا
ويفـنى بـبعض سـناه الحديـد

ومـن عجَـبٍ وهـو جَـداللیالي
يبيديبيـد الليـالي فيمـا

***

يقولـون يا عـامُ قدعـدتَ لي
فياليـت شـعري بمـاذا تعـود؟

لقـد كنـتَ لى أمـس مـا لمـأرد
فهـل أنـت لى اليـوم مـا لا أريـد؟

ومَـنْ صـاَبر الـدهَر صـبريله
شـكا فى الثلاثـين شـكوى (لبيـد)

ظمِئـت ومثلـي بِـرِيً أحـق
كـأني حسـينٌ ودهـري يزيـد

تغابيـت حـتى صـحِبتُ الجهـول
وداريـتُ حـتى صـحبت الحسـود

***

يبدو هذا النص الرائع لأمير الشعراء أحمد شوقى معبرا عن فنه الشعرى أصدق تعبير، وما يتمتع به هذا الشاعر الفذ من قدرة باهرة على الصياغة الشعرية، وقد بدا من سمات التجديد فى هذه القصيدة وضع عنوان لها، هذا العنوان هو " الهلال "

وهذه الكلمة تستدعى تاريخا عريضا يبدو الهلال فيه رمزا فاعلا فى أعماق الذات العربية، رمزا يستدعى قصص العشاق الذين يرقبون هذا الهلال فى السماء، منفعلين بما يبثه فى نفوسهم من إحساس طاغ بإيقاع الزمن، وحركته، وما يثيره فيهم من ميلاد لحالة الحب الطاغية التى يعيشونها، كما أنه يعد رمزا للدين الإسلامى حينما يتعانق الهلال مع الصليب فى مواجهة محتل غاصب، كان أيام شوقى يحاول بكل الطرق التفرقة بين عنصرى الأمة، من أجل إضعافها، ومن ثم السيطرة عليها.

كما أن الهلال يستدعى حركة الزمن الهادئة، التى تكون سببا فى ميلاد الحياة وسببا فى انتهائها فى الوقت نفسه. وإذا كان العنوان فى حقل الدراسات المعاصرة ينظر إليه على أنه هو المبتدأ، فإن النص نفسه يمثل الخبر، أو بصورة أخرى إذا كان العنوان يمثل عتبة النص فإن النص نفسه يمثل الدار.

ويبدأ البيت الأول من النص السابق بقول شوقى:

ســـــنون تعــــاد ودهــــر يعيـــد   لعمـــرك مـــا فى الليـــالى جديـــد

يبدأ النص بذكر كلمة " سنون " مما يتناسب مع عنوان القصيدة " الهلال " الذى يعد مؤشرا أساسيا على مرور السنين، فنحن نعرف السنين

من خلال الهلال وعودته مرة بعد أخرى، وهذه السنون تعاد، وهى خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هذه " سنون، وكأن الشاعر لايجد وقتا لكى يذكر المبتدأ، أو يذكر الجملة كاملة، مما يؤشر لحالة من القنوط التى ستتضح فى هذا النص، كما أن كلمة تعاد المبنية للمجهول توحى بقوة فائقة تتحكم فى هذه السنين، وتعيدها مرة أخرى، مما يستدعى كلمة " الدهر " بعدها مباشرة، حيث يستدعى الدهر إلى جانب الزمن القدر المرتبط بهذا الزمن.

ومن هنا فإن القسم بالعمر فى الشطر الثانى يأتى متناسبا مع الدهر، وهذه السنين التى تعاد. وتبدو حالة القنوط واليأس واضحة فى الشطر الثانى حينما يقسم الشاعر أن الليالى ليس فيها جديد، وذكر الليالى يتناسب مع ذكر السنين، ومع ذكر الدهر، ويستدعى ذكر الهلال الذى هو علامة من علامات الليالى فى البيت الثانى، حينما يقول:

أضـــــاء لآدم هــــــذا الهـــــلال   فكيـــف نقـــول الهـــلال الوليـــد

وهنا يبدو حس المفارقة ذا وضوح بارز، وهذا الحس هو الذى يؤسس لنمط شعر الحكمة عموما، وتبدو المفارقة حينما نرى الهلال وليدا فى السماء، فى بداية الشهر العربى، فنقول عنه " الهلال الوليد " فى إشارة إلى صغره وبدايته، وهذا هو الجانب يمثل الطرف الأول من المفارقة، لكن الجانب الآخر الذى يجسد طرف المفارقة الثانى هو أن هذا الهلال موجود منذ بداية التاريخ، فقد أضاء لآدم أبى البشر، والذى لانعرف تحديدا متى ظهر على هذه الأرض، بسبب بعد الفترة الزمنية بيننا وبينه، فكيف نقول عن الهلال إذن " الهلال الوليد "، وهنا يبدو دور الاستفهام بالهمزة، الذى

ينهض بتعلية النغمة فى إظهار مدى الإنكار من الشاعر شوقى لهذا القول " الهلال الوليد " الذى يقوله الناس، رغم علمهم بأنه أضاء لأبيهم آدم من قبل.

وتستمر تقنية المفارقة فاعلة فى البيت التالى أيضا حيث يقول:

نعـــد عليـــه الزمـــان القريـــب　　　ويحصـــى علينـــا الزمـــان البعيـــد

ففى الوقت الذى نعد فيه على الهلال الزمان القريب يحصى علينا هو الزمان البعيد، وهنا يبدو الإحصاء أوسع، وأشمل من العد، وتبدو عملية تشخيص الهلال ذات وضوح بارز، فقد جعله الشاعر إنسانا يحصى علي البشر الزمان البعيد، وتبدو مهارة شوقى فى إقامة هذا التوازن الموسيقى بين شطرى البيت، وهى مهارة يجيدها أمير الشعراء، ومعروف بها، مما يجعل نص شوقى عموما بسب ذلك ذا موسيقية عالية، تأثيرها يكون ساحرا على المتلقى، ولأن الهلا يحصى علينا الزمان البعيد كما ورد فى الشطر الثانى من البيت السابق فإننا نجد الأبيات التالية تفصل، وتذكر أنماطا مما يحصيه الهلال علينا، فيقول:

علـــى صـــفحتيه حـــديث القـــرى　　　وأيام (عــــــاد) ودنيا(ثمـــــــــود)

و(طيبـــــة) آهلـــــة بالملـــــوك　　　(وطيبـــــة) مقفـــــرة بالصـــــعيد

يـــــزول بـــــبعض سناهالصـــــفا　　　ويفـــنى بـــبعض ســـناه الحديـــــد

ومـــن عجـــب وهـــو جـــد الليـــالى　　　يبيـــــد الليـــــالى فيمـــــا يبيـــــد

تكرس هذه الأبيات الأربعة لقدرة الهلال الفائقة على إحصاء تواريخ البشر، وما مر عليهم من فترات تاريخية كان فيها الهلال شاهدا عليهم،

وتبدو الاستعارة فاعلة فى هذه العملية التكريسية، حيث يجعل الشاعر على صفحتى الهلال حديث القرى، وما مر عليها، وكأن الهلال كتاب لايغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، وهنا يطل التصير القرآنى الكريم لكتاب الإنسان فى العالم الآخر، ذلك الذى لايغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، وتأتى كلمة القرى جمعا، وكأنها البشرية كلها، خصوصا فى بدايتها الأولى.

ثم تأتى أيام، هذه الكلمة التى جعلها العرب عنوانا لأحداثهم الكبرى، فكانوا يقولون " أيام العرب " ويقصدون حروبهم ومعاركهم، ثم تأتى الإشارة إلى قبيلة " عاد "، المعروفين بمدينتهم "إرم ذات العماد "، والتى لم يخلق مثلها فى البلاد، وقد اندثرت آثارهم تماما، ولم يبق منها شئ، ولكن الهلال شاهد على هذه الحضارة، وما مر بها من أحداث، وأيام.

كذلك تبدو على صفحتيه " دنيا ثمود " بما فيها من انتصارات وانكسارات، والهلال أيضا شاهد على حضارة الفراعنة الشداد، وعاصمة ملكهم " طيبة " التى كانت آهلة بملوكها، ذوى الصيت الذائع، وشاهد أيضا على خلو هذه المدينة من حضارتها، وتراجعها، حتى أصبحت مقفرة بصعيد مصر، وكلمة الصعيد على عهد شوقى كانت تشير إلى شطر غال من وطننا كان يعانى الإهمال، وعدم إدراجه فى برامج التنمية.

ويبدو حس المفارقة واضحا فى الإشارة إلى تقلبات الدنيال ببنى البشر، فطورا يكونون فى أعلى عليين، وطورا آخر يكونون فى أسفل سافلين، وهذا الهلا يرى مهم فيه من تقلبات، وما يمر بهم من علو وانخفاض.

ومن هنا فإن هذا الهلال الرقيق ذى الضوءالناعم يبقى، فى حين نجد

الصفا وهى الحجارة الصلدة تزول من ضيائه الرقيق، والحديد ذو البأس الشديد يفنى أيضا ببض سنا الهلال الناعم، وهنا يبدو هذا الهلال خالدا على مدار العصور، مما يستدعى صورة الجد فى البيت التالى، حيث يجعل الشاعر هذا الهلال جدا لليالى، فى صورة رائعة، تعتمد التشخيص لهذا الهلال.

ولكن الشطر الثانى يأتى ليجعل هذا الجد " الهلال " يبيد أحفاده " الليالى " فيما يبيده من كائنات، وهنا تطل بصورة قوية تلك الأسطورة اليونانية القديمة، التى كانت تصور الزمن "كرونوس " شخصا يأكل أولاده.

وإذا كان الجزء الأول من هذه القصيدة الرائعة لأمير الشعراء / أحمد شوقى يتناول العام، فإن الجزء الثانى يتناول الخاص، فقد كتب أمير الشعراء هذه القصيدة بمناسبة عيد ميلاده الثلاثين وقد بدأ أصحابه يهنئونه به، فقال:

يقولـــون يا عـــام قـــد عـــدت لى	فياليـــت شـــعرى بمـــاذا تعـــود

فهاهو عام جديد يعود للشاعر، والأصدقاء يهنئونه به، ولكن الشاعر قانط، ويعيش حالة من اليأس، ولا يرى فى هذا العام شيئا مختلفا عن أعوامه السابقة، وليس هناك جديد، فى حياته، هنا يطل صوت أبو الطيب المتنبى الشهير فى قصيدته الذائعة التى قالها بمصر، حينما كان فى ضيافة كافور الإخشيدى يائسا قانطا، فقال فى ليلة العيد:

عيـــد بأيـــة حـــال عـــدت ياعيـــد	بمـــا مضـــى أم لأمـــر فيـــك تجديـــد
أمـــا الأحبـــة فالبيـــداء دونهـــم	فليـــت دونـــك بيـــدا دونهـــا بيـــد

وهنا نجد شوقى لايرى فى عامه الجديد هذا جديدا، ويتمنى أن يعلم مالذى يحمله له هذا العام، وعودته، " فياليت شعرى بماذا تعود ". ثم يستمر خطاب شوقى للعام، مستخدما تقنية التشخيص،

لقـــد كنـــتَ لى أمـــس مـــا لم   فهـل أنـت لى اليـوم مـا لا أريـد؟

فمن خلال تجربة حياته السابقة كان الزمن ليس فى صالحه، فلم يكن العام السابق على هواه، وإنما كان على عكس هواه، وإرادته، فهل سيكون على نفس الوتيرة فى حاضره، فيأتى بما لم يرده الشاعر.

وهنا يطل صوت أبو الطيب المتنبى مرة أخرى، وذلك حينما يقول:

مـا كـل مايطلبـه المـرء يدركـه   تأتـى الـرياح بمـا لا تشـتهى السـفن

وكان من نتيجة عدم مطاوعة الزمان للشاعر أنه صابر الدهر على أفعاله معه، وهنا ياتى البيت التالى، مشيرا إلى ذلك، فيقول:

ومَـنْ صـاَبر الـدهَر صـبرى لـه   شـكا فى الثلاثـين شـكوى (لبيـد)

وهنا تأتى الإشارة التراثية بصورة أوضح منها فى البيتين السابقين، ذلك حينما يذكر الشاعر شاعرا له شهرته العريضة فى الأدب العربى، هو " لبيد " الذى يعد رمزا لطول العمر، حتى ضاق بالحياة، ووطأتها، وكان ذلك بسبب طول العمر، أما شوقى فإن ضيقه بالحياة ليس بسبب طول العمر، فهو الآن فى الثلاثين من عمره، ومع ذلك فقد ضاق بالحياة ووطأتها، كما ضاق لبيد بها من قبل، وذلك بسبب تعرضه لكثير من نكبات الزمن.

وهنا يأتى البيت التالى مكرسا لحقيقة حرمانه من تحقيق طموحاته،

فأصبح ظامئا مثلما كان الحسين بن على بن أبى طالب، حينما قتل بيد جنود يزيد بن معاوية بن أبى سفيان، بعد منعه من أن يروى ظمأه من نهر الفرات الذى يشرب منه القاصى والدانى، ويشرب منه الإنسان والحيوان والنبات، وحرّم على ابن بنت رسول الله، رغم أنه أحق الجميع بأن يرتوى من هذا الماء العذب.

وهنا يجعل شوقى من نفسه شهيدا مثل الحسين بن على، محروما من الرى مثله، ودهره الذى منعه من تحقيق أمنياته مثل يزيد بن معاوية تماما. فيقول:

ظمئـــت ومثلـــى بـــرى أحـــق كـــأني حســـينٌ ودهـــري يزيـــد

وأمام هذه النكبات التى تعرض لها الشاعر فإنه قد تغابى حتى صحب الجهول، ودارى حتى صحب الحسود، يقول:

تغابيـــت حـــتى صـــحِبتُ الجهـــول وداريـــتُ حـــتى صـــحبت الحســـود

ومن هنا فإن هذه القصيدة لأمير الشعراء تعد معبرة بصورة واضحة عن فنه الشعرى، وتقف فى مواجهة الاتهامات العنيفة التى وجهت لشعر / أمير الشعراء، خصوصا من العقاد فى كتابه " الديوان فى اللغة والأدب، والذى ألفه بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازنى، ونشر ١٩٢٢.

وكانت أبرز الاتهامات التى وجهت لشعر شوقى، هى التفكك أو عدم وجود الوحدة العضوية فى شعره وضعف العاطفة والوقوف عند حدود التشابه الحسى، دون لمس الرابطة العميقة بين الأشياء.

ولكن المتمعن فى هذه القصيدة يجد فيها وحدة عضوية ذات وضوح

بارز، فهى تتناول موضوعا واحدا، والعاطفة الموجودة فيها هى عاطفة واحدة أو يوجد جو نفسى واحد يسيطر عليها، وتجدر الإشارة إلى ان موضوع الوحدة العضوية كان له كثير من الدوى فى النقد العربى الذى ظهر على يد العقاد ورصفائه، وكان هذا الموضوع سببا كبيرا فى كثير من الظلم الذى تعرض له أدبنا عموما على يد هؤلاء النفر.

عموما فإن هذه القصيدة يتعانق فيها الفكر والجدان بصورة تذكر بشعر أبى العلاء المعرى، وتشاؤمه، وعدم إحساسه ـ فى الغالب ـ بما فى الحياة من جوانب مشرقة.

كما يبدو الوزن الواحد "المتقارب" هو النمط المعتمد فى هذه القصيدة، والقافية الواحدة أيضا. وبذا تظهر سمات الكلاسيكية الجديدة التى كان شوقى أبرز أعلامها على الإطلاق.

الفصل الثالث

الحضورات الصوتية فى "نداهة الشعر"

تبدو الغواية بوضوح فى هذا العنوان اللافت " نداهة الشعر " للشاعر إيهاب البشبيشى، حيث يستدعى تاريخا أسطوريا ضاربا فى عمق الزمن، فمنذ هوميروس نرى الإلياذة تبدأ بمناجاة ربة الشعر أن تتغنى بغضب أخيل بن بيليوس ذلك الغضب المدمر الذى نكب الآخيين بآلام لاتحصى، كما تم تكريس هذا المعنى فى تاريخ الشعر العربى منذ بداياته السحيقة، وذلك من خلال شيطان الشعر، لكن الشاعر إيهاب البشبيشى رغم معرفته بهذا التراث الأدبى العريق يفضل أن ينحاز إلى الفلكلور الشعبى، فثيمة النداهة معروفة بقوة فى حكايا القرى المصرية، حيث يكرس لها باعتبارها صوتا ينادى الإنسان فى حقله، فيتبعه ويظل يوغل فى تتبع هذا الصوت، وفى النهاية لايجد شيئا.

ويظل التركيز قويا على الغواية، فتبدو النداهة رمزا للغواية الفاتنة التى لايملك الإنسان غير اتباعها، على ما فى هذا من تضحيات، قد تفقده أمانه النفسى، أو تفقده نفسه ذاتها.

وكان ليوسف إدريس مقاربة لهذه الأسطورة الشعبية فى مجموعته القصصية " النداهة "، ومن ثم تكريس لها أدبيا، وقد فتح هذا العنوان أفق التلقى فى هذا الاتجاه.

وقد رشح هذا العنوان لحوارية بين السارد والإلهام المتمثل فى غواية النداهة أو نداهة الشعر، مما يكرس لبنية حوارية، ومن ثم انحسار لواحدية الصوت، حيث ترشح البنية الحوارية إلى وجود صوتين على الأقل.

لكن الدخول إلى عالم النص يكشف عن تكريس لصورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى، ومن هنا فإن مركزية الصوت تبدو من خلال اعتماد نمط السارد الواحد الذى يبدو باثا لقصائد هذا الديوان، وهذا النمط يؤسس لواحدية الاتجاه والرؤية.

لكن ذلك لم يمنع من وجود التضخم الصوتى فى هذا الديوان وذلك من خلال ابتلاعه لملفوظات الآخرين، وظهورها بحالة يستطيع المتلقى أن يردها إلى هؤلاء الآخرين، مما يبدو معه نوع من التضخم الصوتى بسبب وجود صوتين أو أكثر فى صوت واحد، هو صوت السارد حيث نراه يمارس عنفا ضد الأصوات الأخرى، فى محاولة لانتهاك تفردها، واغتنامها، لكن أثرها من القوة بوضوح، فيبدو نوع من المفاعلة بين الصوتين، مما يؤدى إلى تضخم الصوت، إذ يبدو صوت السارد وهو فى حالة بلع للصوت الآخر، ويبدو الصوت الآخر وهو فى حالة احتشاد لمواجهة هذا البلع.

وقد تحدث هذه الظاهرة أكثر من مرة فى القصيدة الواحدة، فيبدو تيار الصوت السارد وهو فى حالة اتساع فى بعض المناطق، وذلك حينما يبتلع صوتا آخر، وضيق فى مناطق أخرى وذلك حينما يكتفى ـ قدر الإمكان ـ بصوته الصافى فقط.

يقول مخاطبا الشاعر شوقى أبو ناجى فى قصيدته " نداهة الشعر "

فى أذن من؟

أذن أصنام مرصعة

بالزيف كالدر

أو بالخوف كالعاج؟

أم عابديها

مكاءات وتصدية

ليحفظوا طيلسان المال

والتاج

يبدو تيار الصوت السارد، وهو فى حالة اتساع حينما حاول ابتلاع صوت له حضوره الواضح , وذلك فى قوله " أم عابديها مكاءات وتصدية ليحفظوا طيلسان المال والتاج " حيث يبدو الصوت القرآنى المقدس بوضوح حيث ذكر عن صلاة كفار قريش عند المسجد الحرام بأنها ما كانت غير مكاء وتصدية.

وكأن الذات الشاعرة تشير بوضوح إلى قداسة الكلمة التى يقولها الشاعر شوقى أبو ناجى، لكن هذه الكلمة المقدسة لاتجد آذانا صاغية لها، لأن المتلقين لهم منظومة أخرى من الأهداف لا تتفق مع ما يدعوإليه الشاعر. فكل هدفهم طيلسان المال والتاج.

كما يبدو صراع الدلالات وتحويرها أيضا من خلال محاولة الابتلاعات الصوتية، وسلكها فى مسلك غير مسلكها الأساسى، فيبدو من خلال ذلك

نوع من التقاطع والانحراف فى الوقت نفسه.

يقول:

فمذ دعتنا إليها

نارها

وكوت جلودنا

بين إبدال وإنضاج

ونحن نرقب

خلف الباب

نطرقه

وكم على الباب

من غادين نشاج

حيث يبدو الصوت القرآنى المقدس الذى يقول عن أهل النار " كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب " مشارا إليه من خلال قول الذات الشاعرة " فمذ دعتنا إليها نارها وكوت جلودنا بين إبدال وإنضاج "وهنا يبدو التقاطع بين الصوتين، فالذات الشاعرة وصديقها شوقى أبو ناجى قد اكتوت جلودهما بالنار، وبدلت ونضجت، تماما مثل حال أهل النار الذين هم كلما نضجت جلودهم بدلهم الله سبحانه وتعلى جلودا غيرها ليذوقوا العذاب.

لكن الدلالة انحرفت رغم التقاطع، لأن الذات الساردة حاولت ان تسلك الصوت القرآنى المقدس فى تيار القصيدة العام، الذى يختلف عن التيار الأساسى الذى ورد فيه.

ومن هنا فإن النار قد انحرفت عن دلالتها التى وردت فى الصوت القرآنى المقدس، لتشير إلى نار الشعر والإبداع والاحتراق فى أتونه اللاهب بلا رحمة.

ومن هنا فإنها نار مقدسة مطلوبة لأنها النار التى تأتى بالخير العميم، فهى مصدر الإبداع والتفرد، وهى النار التى تذيب شوائب الجوهر الفرد ليبدو تألقه وتفرده، ويخرج المبدع من لهيبها وقد اشتد عوده، وأصبح ذا خبرة حية واسعة بالإبداع الذى هو مطلبه، إنها نار الفينيق الذى يبعث بعد الاحتراق بها أشد قوة، واوفر شبابا.

ويقول فى قصيدة " كأن حشروا "

وأنت تسأل

عن ديك يؤذن

عن عين ترى الخيط

تنبى إن مشى الشجر

يبدو التضخم الصوتى بوضوح فى قوله " عن عين ترى الخيط، تنبى إن مشى الشجر " وذلك نتيجة محاولة الابتلاع لصوت أسطورة زرقاء اليمامة، التى اشتهرت بحدة البصر، وعرف الأعداء عنها ذلك، فحمل كل جندى

غصنا من أغصان غابة مروا عليها، وحينما رأهم من بعيد، قالت لقومها إن الأشجار تتحرك، فرماها قومها بالخرف، وكانت النتيجة هزيمة ساحقة لهم.

وقد كان لأمل دنقل مقاربة لهذه الحكاية فى قصيدته " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة "، كما تبدو مسرحية ماكبث. ذلك القائد الذى غدر بمليكه وقتله بتشجيع من زوجته. لوليم شكسبير فى طبقة أخرى من هذا الابتلاع الصوتى، حيث أنباته الساحرات الثلاث أنه لن يهزم إلا إذا تحركت غابة بريام، فاطمأن ماكبث، وظن أنه لن يهزم أبدا، لأن غابة بريام لن تتحرك، كما يظن، لكن الجنود المطالبين بالثأر منه حينما مروا على غابة بريام، حمل كل واحد منهم غصن شجرة منها، وبذا تحركت غابة بريام، وكانت النتيجة هزيمة ماكبث.

ومن هنا فإننا نجد حضورات صوتية لها طبقاتها فى حنجرة الصوت السارد، هذه الطبقات تفتح سراديب الدلالة على تراث إنسانى متنوع، مما يؤدى إلى اتساع واضح فى مجرى الصوت السارد.

الفصل الرابع

محمد إبراهيم أبو سنة شاعرا متمردا

تأخذ ظاهرة التمرد مساحتها الواضحة فى التراث الشعرى العالمى عموما، كما تأخذ مساحتها الواضحة أيضا فى حركة الشعر العربى منذ بدايتها، ولها مساحتها فى شعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة، والتمرد ظاهرة تكشف بالأساس عن طبيعة الشعر نفسه، لأن الشعر الحق لا يأخذ مكانته إلا إذا كان يحمل فى أعماقه تمردا من نوع ما، وهذا ما يجعله يبقى، ويخط موقعه فى خريطة الشعر، ومن هنا فقد كان التمرد هدفا أساسيا لكل شاعر كبير، يريد أن يجعل لشعره صفحة فى كتاب الشعر الخالد، وهو موقف فكرى وجمالى بالأساس، ونظرة إلى حركة الشعر فى مسارها الطويل ترينا هذه الحقيقة بوضوح، إذ لم يبق من أسماء الشعراء الكثيرة إلا من كان شعره منحازا بقوة إلى هذه الظاهرة، ويعنينا فى هذا المجال الشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة.

وقد بدا التمرد فى شعره حين انحاز منذ البداية إلى كتابة شعر التفعيلة متمردا على الإيقاع الخليلى الذى كرس له منذ قرون عديدة، والذى سار نهر القصيدة العربية عليه، وجعله نسقا معتمدا، حتى عد أى خروج على هذا النمط جريمة كبرى فى نظر كثير من النقاد، بل وصل الأمر إلى حد إلصاق تهم الكفر والخيانة والعمالة للآخر لمن لا يتخذ من نسق الإيقاع الخليلى نسقا معتمدا، وعلى أقل تقدير كانت تهمة النثرية تلحق بأعمالهم فى

مقابل الشعرية، وما كلمة العقاد المشهورة " يحول إلى لجنة النشر للاختصاص " ببعيدة عن هذا الموضوع.

وعلى الرغم من أن الشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة ليس أول من كتب على نمط شعر التفعيلة فإنه أول من نشر ديوانا من جيل الستينات قبل رصفائه من هذا الجيل، فقد نشر ديوان " قلبى وغازلة الثوب الأزرق " عام ١٩٦٥، واستمر فى النشر حتى الآن مما أعطى قوة لحركة الشعر الحر، التى يعد الشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة من أبرز شعرائها.

فإذا تركنا جانب الشكل إلى جانب الموضوع، فإننا نرى هذه الظاهرة تأخذ مساحتها الواضحة فى شعره، حيث يبدو التمرد على كل صنوف القهر الذى يضرب بجذوره فى الواقع المعيش. ومن المعروف أن الشاعر ولد عام ١٩٣٧ بقرية الودى بمركز الصف بمحافظة الجيزة، تلك القرية التى تقع شرق نهر النيل، ومنذ البداية بدت ظاهرة التمرد واضحة فى شعره، حيث رأيناه متمردا على واقع القرية التعيس، وما فيه من ظلم بين يلاقيه أبناء القرية المصرية، عموما وقريته خصوصا، فأطفال القرية الجوعى

يمتصون العشب الذابل

من ثدى الأرض المترهل

كما يبدو تمرده على الحبيب، كما فى قوله فى قصيدة " وأدعو الذى لا يجيب " من ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " :

لماذا أحب الذى..

..لا يحب..

وأعلن عودة هذا..

.. الذى لا يؤوب

أفجر فى الدمع برقا..

.. وفى القلب شوقا..

.. وأدعو الذى لايجيب

كما ينحاز الشاعر إلى ظاهرة التمرد فى قصيدته " النسور " من ديوان " رماد الأسئلة الخضراء " حين يبدو انحيازه واضحا إلى موقف النسور التى تغامر بكل شئ، بل إن مغامرتها لاتقف عند حد، فقد تغامر بحياتها نفسها فى سبيل الحصول على حلم الكمال، فى حين يقف فى الجانب المقابل من مغامرتها الأرانب التى تفتقد حس المغامرة والتمرد على واقعها.

يقول:

فى المضيق العميق.. الأرانب

قابعة فى انتظار..

المصير المدجج بالموت

تأكل أعشابها بالفرار..

.. إلى الجحر

ترجف بالخوف بين الظلال

النسور الطليقة فى الأفق

تعرف مصرعها..

والعيون التى تترصدها

والنصال التى تتعاقب

خلف النصال

النسور الطليقة فى الأفق

ترفع هاماتها. وتحلق

تعلو وتخفق بالزهو

لا تتذكر خضر السهول

بخيراتها.. تتعقب

ورد الذرى

فى الفضاء السحيق

وحلم الكمال

أما فى قصيدة " وحدنا والمغول " من ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " فقد جعل الشاعر من العدو الإسرائيلى مغول هذا العصر بما يثيره ذكر كلمة المغول من ذكرى شعورية فى وجدان المتلقى، حيث تثير هذه الكلمة فى وجدانه رصيدا كبيرا من الاعتداءات الوحشية والعنف المدمر الذى لا يبقى على شئ.

يقول:

وحدنا والمغول

فى ذروة المستحيل

نتقابل جسما لقنبلة..

.. فوق هذى البلاد..

.. التى سوف تبقى لأطفالنا

سوف تبقى لأحلامنا

وطنا لا يزول

فالتمرد هنا تمرد على عدو غاشم، ورغم المعرفة العميقة بأن العدو يملك من السلاح مالا نملكه فإن الشاعر لايفقد أبدا إيمانه بعدالة قضيتنا، وأن الأرض فى النهاية ستبقى لأطفالنا نتيجة لتضحياتنا البالغة.

أما ديوان الشاعر " تأملات فى المدن الحجرية " الذى نشره الشاعر فى عام ١٩٧٩ فإن ظاهرة التمرد تأخذ مساحتها الكبيرة فيه، وقد انصب التمرد على هذه المدن التى فقدت القلب والروح، وتحولت إلى حجارة صماء، لا تعرف الرحمة والتراحم، فقد أصبحت مدننا تأكلنا، ولا تسهم فى إسعادنا، ويطل من هذا التصوير أى تصوير الشاعر للمدن بأنها حجرية صور القرى الظالمة فى القرآن الكريم، والتى استدعى ظلمها الشنيع تدخل السماء بتدميرها تماما، لأنها فقدت الرحمة، ويطل أيضا الكثير من صور ألف ليلة وليلة التى ظهرت المدن المسخوطة إلى حجارة فى الكثير من قصصها،

كما تطل أيضا صورة الأرض الخراب لإليوت، حيث رأى إليوت فى الحضارة الأوروبية كلها أرضا خرابا، فى حين جعل الشاعر مُحَمَّد إبراهيم أبو سنة من مدننا فى هذا العصر مدنا حجرية، مليئة بالخوف والحقد، ولاتريد أن تمطر السحابة فيها، وكأن الشاعر يلمس واقعا تعيسا، يحتاج إلى ثورة من الطبقات العريضة المطحونة فى هذه المدن.

أما قصيدته الذائعة " البحر موعدنا " من ديوانه " البحر موعدنا " فتبدو ظاهرة التمرد والثورية بقوة فيها، وعلى الرغم من صوتها الزاعق فإن فنيتها عالية، حيث بدت قدرة الشاعرالفنية الفذة فى هذه القصيدة،

وهى تعد نموذجا واضحا للشعر الذى يحقق المعادلة الصعبة بين الالتزام والانحياز إلى التمرد على الواقع التعيس من ناحية، وبين المحافظة على الجانب الفنى والجمالى فى الشعر من ناحية أخرى، وهى قصيدة تصور أبلغ تصوير ظاهرة التمرد فى شعر هذا الشاعر الكبير.

يقول :

البحرُ موعِدُنا

وشاطئُنا العواصف

جازف

فقد بعُد القريب

ومات من ترجُوه

واشتدَّ المُخالف

لن يرحم الموجُالجبان

ولن ينال الأمن خائف

القلب تسكنه المواويل الحزينة

والمدائن للصيارف

خلت الأماكن للقطيعة

من تُعادى أو تُحالف؟

جازف ولا تأمن لهذا الليل أن يمضي

ولا أن يُصلح الأشياء تالف

هذا طريق البحر

لا يُفضى لغير البحر

والمجهول قد يخفى لعارف

جازف

فإن سُدّت جميع طرائق الدُّنيا

أمامك فاقتحمها لا تقف

كي لا تموت وأنت واقف

23/2/1979م

تنهض المحافظة على الوزن من خلال نسق شعر التفعيلةو اعتماد

القافية المركزية نسقا معتمدا وقرب ترددها وتوازن الصيغ،فى ارتفاع النغمة الموسيقية، حيث ترددت القافية التى تتخذ من حرف الفاء رويا لها إحدى عشرة مرة، فى قصيدة تتكون من واحد وعشرين سطرا، وهذه نسبة كبيرة تصل إلى خمسين بالمائة أو تجاوزها، مما يدل على موقف مزلزل يدعو إليه الشاعر، فأدى ذلك إلى ارتفاع النغمة الموسيقية بوضوح , وقد تكررت صيغ بعينها خصوصا الصيغة التى على وزن فاعل، وصيغة المضارع المسبوق بحرف النفى " لن " وتكرر بعض الحروف فساهم ذلك فى ارتفاع النغمة الموسيقية أيضا.

ولا يخفى صوت زرادشت نيتشة الذى يطل كخلفية عميقة لهذه القصيدة، فقد كان نيتشة يدعو إلى التمرد والمغامرة، وإلى أن يشيد الإنسان مسكنه بالقرب من بركان فيزوف، وهنا نجد التمرد والثورية من أجل التمرد والثورية، فالذات الشاعرة هنا تدعو إلى المجازفة، و التمرد من أجل التمرد، لأن التمرد هنا موقف رافض عموما لا يعرف الاستقرار أو المهادنة، ولا يعرف الحلول الوسط،

ولا يخفى استئثار فعل الأمر " جازف " بسطر شعرى كامل فى السطر الشعرى الثالث من القصيدة وتكرارها ثلاث مرات فيها مما يجعلها تنهض بدور البنية المركزية فيها. وإشاعة جو الرفض والتمرد الذى لا يعرف الحدود.

فالذات الشاعرة تنادى بالمجازفة، ولا تذكر بأى شئ نجازف، وكأن المجازفة عندها موقف حياة، وليس موقفا عارضا، ولا تذكر لنا نجازف ضد

من، أو ضد ماذا، لكى تطلق العنان لخيال المتلقى ليشمل كل أنواع الفاسدين، وكل أنواع القهر الذى يمارس علينا.

ومن هنا فإن ظاهرة التمرد لها مساحتها فى شعر مُحَّد إبراهيم أبوسنة، وتعد قصيدته " البحر موعدنا " هى ذروة هذه الظاهرة.

الفصل الخامس

الاستعارة المهيمنة فى ديوان "بنات الكرخ"

د عايدى على جمعة

"بنات الكرخ" هو الديوان الثانى للشاعرة المصرية شيرين العدوى، وهو صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤، ويتكون العنوان من اسمين مضاف أحدهما إلى الآخر، الاسم الأول جمع هو (بنات) والاسم الثانى مفرد وهو (الكرخ).

والاسم الأول يدل على كائنات إنسانية حية تنتمى للعنصر النسائى، وهو بنات بما تدل عليه من بكارة ونشوة عارمة بالحياة وشباب وصحة وجمال، وهذا الاسم الجمع لا نعرف على وجه التحديد مفرداته، من حيث اسم كل بنت من هؤلاء البنات، ولا لونها أو ملامحها أو عائلتها أو عمرها بالضبط أو خلفيتها النفسية والتاريخية والمعرفية أو رؤيتها للعالم أو قناعاتها أوملابسها أو علاقاتها مع باقى هؤلاء البنات، أو حياتها العاطفية.

ويسهم عدم التحديد هذا فى ترك المجال لخيال المتلقى كى يمعن هو فى تشكيل الصورة الذهنية عن هؤلاء البنات.

أما الاسم الثانى الذى جاء فى موقع المضاف إليه فهو الكرخ، وهو

سوق بناها الخليفة العباسى الثانى أبو جعفر المنصور خارج بغداد ليسكنها العامة.

ومن هنا فإن علاقة الإضافة بين الكلمتين تدمج دلالتهما وترسل للمتلقى معنى مدمجا منهما، فالاسم الثانى يدل على مكان وهذا المكان خارج دائرة المركز / بغداد وهو مبنى من قبل الخليفة ليسكنه العامة/ المهمشون.

وهنا يمنح الإنسان المتمثل فى البنات المكان المتمثل فى الكرخ أنفاسه ورقته وحيويته ويسم المكان فى الوقت نفسه الإنسان بميسمه.

ويطل الجانب التاريخى فى هذا العنوان وينسحب على الحاضر مما يجعل المتلقى فى اللحظة التاريخية الراهنة يفتح صدره لعبير القرون. فتتعانق أنفاس الماضى الألق لبغداد مع أنفاس الحاضر التعيس الآن فى دخولها إلى صدر المتلقى.

وتفتح هذه البنية التركيبية للعنوان باب التأويل لدى المتلقى كى يسهم ببصمته فى توقع البنية المحذوفة التى تكمل الدلالة المرضية لديه.

فإذا غادر المتلقى العنوان إلى متن الديوان نفسه فسيجد مقدمة طويلة بقلم الدكتور جمال مقابلة وهو أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة الهاشمية الأردنية تبدأ من ص٧ وتنتهى ص٣٩. وربما كان وضع مقدمة طويلة فى بداية هذا الديوان فيه نوع من المصادرة على عملية التلقى بالنسبة للقارئ، أو على الأقل نوع من توجيه قراءته، فيدخل عالم الديوان وقد تشيع برأى نقدى حوله، وعلى القارئ الذى يحب الاستقلال بالرأى أن

يجاهد ما تسرب إليه حوله قبل قراءته.

وهذا يدل على الرضا النفسى بهذه المقدمة من قبل الذات الشاعرة واعتبارها صالحة كى تكون مدخلا مرضيا لقراءة إبداعها.

وبالنسبة لى فقد كنت أفضل عدم وجود مقدمة نقدية أصلا أو على الأقل وضع هذه المقدمة فى آخر الديوان حتى يكون تفاعل المتلقى مع إبداع الذات الشاعرة أكثر حرية.

ويتكون الديوان من عشر قصائد بالإضافة إلى قصيدة طويلة أخيرة بعنوان ومضات والتى تتكون من خمسة وعشرين ومضة وكل ومضة لها ترقيمها الرقمى.

ويستغرق الديوان بالمقدمة ١١٢ صفحة، وهو ينتمى لشعر التفعيلة ويستخدم البحور الصافية وإن كان قليلا ما يمزج بين بحرين من البحور الصافية فى القصيدة الواحدة.

ومعظم القصائد متوازنة الطول، فلاتغرق فى الطول ولا تغرق فى القصر، وهى قصائد مليئة بالسراديب، خصوصا الاستدعاءات التراثية شديدة التنوع، ولكنها فى معظمها مرتبطة بالوجدان العربى بسبب انتمائها لمنطقتنا، وقربها الدائم فى نفوسنا بسبب قداستها. فظهرت استدعاءات كثيرة لكلمات وجمل قرآنية، كما ظهر نشيد الإنشاد كخلفية تراثية لقصيدة بنات الكرخ ١، وقصيدة بنات الكرخ ٢.

وقد كانت هناك هيمنة للضمير الأول أنا والضمير الثانى أنت على قصائد هذا الديوان. مما سجل حضورا واضحا لصوت الأنثى / الحبيبة

وصوت الذكر الحبيب من خلال المراواحة بين هذين الضميرين.

وعلى الرغم من انتماء قصائد هذا الديوان لشعر التفعيلة وهو أقل من الناحية الموسيقية من الشعر العمودى فإن الشاعرة نتيجة تركيزها على ترديد حرف معين وتكثيف هذا الترديد قد تتفوق على البنية الموسيقية للشعر العمودى نفسه.

تقول فى قصيدة قمع الحرير التى سجلت ترديدا حرفيا واضحا خصوصا على مستوى قوافيها التى تتردد على مساحة ضغيرة.

تقول فى قصيدتها "قمع الحرير":

من كبلك

تكبيلك الممتد كان تحررك

ففى سطرين قصيرين نجد مجموعة من الحروف تسجل نسبة تردد عالية، فحرف الكاف يأخذ نصيبا كبيرا من الترديد حيث نراه يتردد ست مرات، وهى نسبة كبيرة فى سطرين قصيرين، وكان لهذا الترديد لحرف الكاف دور كبير فى إشاعة نغم موسيقى مكثف، وجاء تسكينه فى نهاية كل سطر ليسجل وقفة قلقة تسهم فى إنتاج الدلالة.

كما أن ترديده نهض بعملية الاستحضار الكبير للمحاطب، وهو هنا ينتمى لعنصر الرجولة فى مقابل صوت الذات الساردة الذى ينتمى لعنصر الأنوثة مما يشيع جوا عاطفيا لا يخطئه الحس.

كما سجل حرف الباء نسبة تردد واضحة هو وحرف الميم حيث تكرر

كل منهما ثلاث مرات فى هذين السطرين الصغيرين وقد جاء حرف الباء فى السطر الأول مضعفا، وظهر فى السطر الثانى، ويسهم حرف الباء بانفجاريته فى ضخ دلالة تفجر الموقف.

كما تكرر حرف التاء وهو حرف انفجارى أيضا ثلاث مرات وقعت كلها فى السطر الثانى مما أعطر تجاوبا موسيقيا مع الحروف المكررة.

كما تكرر حرف اللام أيضا ثلاث مرات فى هذين السطرين. متجاوبا بترديده هذا مع بقية الحروف.

وتكررت حروف اللين ثلاث مرات، فقد تكرر منها حرف الألف الذى تكرر مرتين وحرف الياء الذى جاء مرة واحدة.

فى حين تكرر حرف النون مرتين، فقد جاء مرة فى السطر الأول وجاء مرة ثانية فى السطر الثانى.

ومن هنا تبدو الحرفية بما تحمله من طاقة إيقاعية واضحة نسقا معتمدا فى هذا الديوان "بنات الكرخ" للشاعرة المصرية شيرين العدوى.

وتبدو الاستعارة المهيمنة على قصائد هذا الديوان هى استعارة الرحلة فينظر للخلق وكأنه رحلة على نحو ما نجد فى قصيدة قمع الحرير، حيث تقول:

ستظل تحمل ما تحملت

انخفضت أو ارتفعت

إلى جبال من معان للكلام

إذ أين كان الطور ينتظر الضياء

من أى دود الأرض أخرجت الحرير

وكيف أسكنت الشرانق لحظة البعث

انكشفت تكشف السكر الذى خط الجناح

فصار خطا جنب جرح جنب قتل

ثم من قمع الحرير خرجت

تبدأ رحلة كبرى تصير معقدا كفراشة

سهلا كماء فى فلك

ما أسكرك

وهنا تبدو ثيمة الرحلة بوضوح، حيث ينظر للكائن الحى باعتباره قد خطت على جبينه الرحلة، وهذه الرحلة تبدو أنها رحلة لا تعرف الهدوء أو الاستقرار، وكلما ظن أنها انتهت تبدأ من جديد من خلال عملية ولادة من الأنقاض، فلا يوجد موت نهائى وإنما الموت بداية لرحلة بعث أخرى. وبذا تبدو عملية الخلق باعتبارها رحلة كبرى.

وتبدو الخلفية الفلسفية والمعرفية ذات وضوح بارز من خلال المقطع السابق، حيث تبدو التجليات العرفانية لتشكل الخلق، وظهور قدرة الخالق من خلال خلقه.

كما يظهر الحب نفسه باعتباره رحلة. وهنا تظهر قصيدة بنات الكرخ

١ وقصيدة بنات الكرخ ٢ ليظهر من خلالهما اعتبار الحب رحلة.

حيث نجد فى بنات الكرخ ١ صوت الحبيبة الباحثة عن حبيبها، فقد كان الصوت فى بنات الكرخ ١ منتميا للأنثى المحبة التى تبحث عن حبيبها، وتسأل عنه فى الطرقات ولا تجده. وهنا يبدو التداخل مع عشتار فى بحثها الدائب عن تموز، ويبدو التداخل أيضا مع إيزيس فى بحثها الدائب عن أوزوريس. وهذه أساطير من بيئتنا.

وهى أساطير صنعت نموذجا أصليا للبحث عن الحبيب. وجسدت رمز الرحلة التى تنهض بها المرأة من أجل العودة بحبيبها الغائب من ظلمات الموت المتراكمة.

والحقيقة أن هذا الديوان فى تعامله مع الأسطورة يفكر بها فتبدو الأسطورة مجدولة فى نسيج القصيدة وتكون خلفية تظهر من خلال نقاب شفيف للعالمين بها. وما أكثرهم لأنها أساطير ونماذج أصلية تكونت فى منطقتنا وعاش بها إنسان هذه المنطقة على مر العصور سواء بوعى أم بغير وعى.

أما فى قصيدة بنات الكرخ ٢ فإن الصوت فيها ينتمى لمحب ذكر يتجاوب صوته مع صوت حبيبته فى بنات الكرخ ١ وبذا يحدث اكتمال الأسطورة. عن طريق التجاوب بين الصوتين العاشقين.

وقد جاء الصوت الأنثوى أولا كى يتواءم مع الأسطورة حيث بدت الأنثى مفجوعة بغياب حبيبها، وهى تأخذ المبادرة فى الفعل بالبحث عن حبيبها الغائب.

كما يظهر الموت نفسه باعتباره رحلة، ويتبدى ذلك من خلال قصيدتها "بلورة الرحلة". تقول:

يا أيها الملك الموكل بالحياة ارفق بنا

أرجوك حلل وردتى من هذه الدنيا

لآتى واحد فردا هناك

فالذات الشاعرة فى غمرة الإحساس الطاغى بوطأة المعاناة فى هذه الحياة التى تجثم على صدرها بلا رحمة، تطلب من ملاك الموت الموكل بنزع حياتها أن يحلل وردة الروح من سجنها، حتى تلاقى الرحمن فردا.

وقد ظهرت ثيمة الرحلة بوضوح أيضا فى قصيدة "بلورة الرحلة" حيث تم تكريس الموت باعتباره رحلة من خلال الاقتباس من كتاب الموتى.

تقول:

يا أيها الملك الموكل

إننى أتلو تعاويذ النجاة

أتلو تعاويذ المياه

افتح سمائى أيها المحبوب حابى

افتح لى الأبواب هيا

من نسج أحلام التعاويذ العتيقة

قد أتيت افتح إليا

ولتعطنى خبزا وكعكا

أعطنى لحما طريا

هيا أنوبيس افتحى

للروح بابا فتحى

يا أيها الجميز أرسل لى الهواء

والماء أرسله إلى

ولا تبخل الذات الشاعرة بالإشارة إلى مصدر هذا الاقتباس الذى اقتبسته، حيث تشير فى الهامش بقولها " تعويذة الماء من كتاب الموتى"

ومن المعروف أن كتاب الموتى ينتمى إلى الحضارة الفرعونية القديمة، وهى أول حضارة معروفة اهتدت إلى فكرة وجود العالم الآخر، وفكرة الثواب والعقاب على أعمال الإنسان فى حياته الدنيا.

وهنا يسهم التردد الصوتى لتعويذة الماء الفرعونية فى اختصار المسافة الزمنية الكبيرة التى تفصلنا عن إنتاج هذه التعويذة، وكأن الذات الشاعرة قد قطعت رحلتها عبر الأزمنة فى طريقها للموت.

ويبدو هذا الاقتباس منسجما من الناحية الدلالية مع دلالة القصيدة العامة التى تبلور الموت باعتباره رحلة تقطعها الروح إلى العالم الآخر.

وقد تسربت ملامح الحس المأساوى عبر ثيمة الرحلة المهيمنة على هذا الديوان، فبدا الحس المأساوى بوضوح فى هذه القصائد، خصوصا قصيدتها "بلورة الرحلة" التى يبدو هذا الحس المأساوى بكثافة عالية فيها، حيث

تصور هذه القصيدة رحلة الذات الشاعرة من الحياة إلى الموت، كما لا يعدم القارئ هذا الحس المأساوى فى بعض مقاطع قصيدتها " ومضات". فتستقطر الذات الشاعرة هذا الحس المأساوى من خلال ما يتسرب فى البنية الخاصة بواقعنا الاجتماعى، وما يسوده من غبن بين حيث ينقسم الواقع الاجتماعى إلى قسمين: قسم يأتى أولا متمثلا فى الفقراء، وقسم يأتى ثانيا متمثلا فى الأغنياء، وبالطبع فإن الفقراء يعملون فى حين يجنى الأغنياء حصاد ما يصنعه هؤلاء الفقراء.

وهذا التصور يتراسل مع صور كثيرة سائدة فى الحس الشعبى والأدبى، حيث يبدو الفقير مظلوما دائما فى حين يبدو الغنى سارقا دائما.

تقول فى الومضة التى جعلت لها رقم ـ ١٢ ـ من قصيدتها الطويلة "ومضات":

للفقراء صناعتهم إتقان الأحلام

وصيد الغد من بحر الدمع

وللأغنياء

سرقة ما صنع الفقراء

وحلب البقرات السبع

ومنذ البداية نجد لام الملكية مسندة للفقراء مما يجعل تصور المتلقى متجها ناحية مكسب ما سيحوزه هؤلاء الفقراء، أو ستمنحه الذات الشاعرة لهم، ولكن هذا المكسب لا يلبث أن يكشف عن نفسه عبر عملية صيد

للوهم فى غد مشرق، ونجد كلمة صناعة التى تستحضر عالما ماديا قادرا على عملية تحويل للمادة الخام إلى منتج مختلف يملأ الواقع بالسعادة والغنى نجد هذه الكلمة تخلو من مضمونها حينما تأتى مع إتقان الأحلام، فتبعد عن نبض العالم الواقعى، وتذهب إلى عالم من الأحلام غير المتحققة. وهنا كان من الطبيعى أن يأتى بحر الدمع فى نهاية الجملة الخاصة بالفقراء، لتكتسب معاناتهم حسها المأساوى البين.

فى حين تأتى الجملة الخاصة بالأغنياء لتقف فى موازاة الجملة الخاصة بالفقراء.

فقد بدأت جملتهم بلام الملكية أيضا، ولكنها هنا تختلف عن ملكية الفقراء، لأنها ملكية فى عالم الواقع المتحقق.

حيث يسرقون ما تصنعه أيادى الفقراء، ويقومون بحلب البقرات السبع، فى إشارة واضحة إلى رؤية ملك مصر التى فسرها يوسف الصديق، حيث رأى الملك سبع بقرات ثمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات، وكان تفسير يوسف الصديق لهذه الرؤية التى احتار فى تفسيرها الجميع بأن هناك سبع سنين مليئة بموفور الخير وسبع سنين يابسة تلتهم خيرات السنوات السبع السابقة.

وهنا فى هذا المقطع نجد الأغنياء هم من يحلبون البقرات السبع، ويستمتعون بخيرات هذا البلد الكريم فى مقابل الفقراء الذين يعملون ولا يكسبون.

وهنا نجد حس الذات الشاعرة فى التشكيل الكتابى للديوان واضحا،

فقد جعلت كلمة الأغنياء تستأثر وحدها بالسطر الشعرى، وجعلتها تقع فى المنتصف، وهذا يسهم فى ضخ دلالة الاستئثار التام لدى هؤلاء الأغنياء بكل شئ حتى بالسطر الشعرى نفسه.

كما تقول فى الومضة التى جعلت لها رقم . ١٤. من قصيدتها "ومضات":

أعدد ما يتساقط من ورق التوت

واحدة واحدة

أموت سدى

قبل أن أحصي الآن

أعداد أصنامنا الساقطة

تكتسب ورقة التوت دلالة خاصة من خلال ماهو سائد فى الوجدان عن سيدنا آدم وزوجه حواء حينما أزلهما الشيطان وأكلا من الشجرة المحرمة فى الجنة، فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليها من ورق الجنة. حيث يقال إن ورق التوت كان ينهض بدور واضح فى ستر عوراتهما.

ومن هنا فإن لورق التوت دوره فى ستر العورات، وسقوطه يعنى انكشاف المستور وظهور القبح، كما يرمز للسقوط.

وإذا كان خيال المتلقى يذهب إلى أن ورق التوت يتساقط عن الذات الشاعرة فإن تساقط الأصنام جعل من ورق التوت يسقط عن الشخصيات التى وصلت إلى درجة الأصنام فى حياتنا، وبعد تقديسنا لها سقط ورق

التوت عنها فظهر قبحها وظهرت عوراتها.

وبذا يبدو الحس المأساوى بوضوح من خلال رصد لبعض عمليات الانهيارات الكبرى فى حياتنا المعاصرة.

وبذا يبدو هذا الديوان "بنات الكرخ" للشاعرة المصرية شيرين العدوى محملا بحس الذات الشاعرة الذى يتراسل مع النبض الاجتماعى العام، وما يتردد فى جنبات هذا النبض الاجتماعى العام من أصداء تاريخية وميثولوجية.وقد ترك هذا الحس بصمته الواضحة على الاستعارة المهيمنة على قصائد الديوان، أقصد استعارة الرحلة.

من ملامح الدلالة فى ديوان "فوهة باتجاهى"

د عايدى على جمعة

تبدو العتبات النصية فى ديوان " فوهة باتجاهى " للشاعرة المصرية شيرين العدوى محملة بدلالات تحرص الذات الشاعرة على أن يدخل المتلقى إلى عالمها وهو محمل بها، وكأنها تمارس نوعا من التوجيه لهذا المتلقى، فالعنوان " فوهة باتجاهى " يثير أيقونة الخوف من المضى قدما، فهو يشير إلى نوع من الترقب والخوف من مسيرة الحياة نفسها وكأن القدر يصوب فوهته تجاه الذات الشاعرة بلا رحمة، ورغم هذه الفوهة المصوبة باتجاه الذات الشاعرة، ورغم إدراكها لذلك فإنها لا تملك أن تحيد عنها. وهنا يبدو انتماء هذه الفوهة أكثر إلى القدر الذى لا يغالب.

وقد بدت وردة ألقة على غلاف الديوان وهى نابتة من أعماق الجليد فى إشارة واضحة إلى برودة العالم من حولها، وامتداد الجليد إلى عالمها، ولكن رغم ذلك فقد كافحت هذه الوردة للخروج من هذا الجليد وبدت فى وحدتها وتفردها وكأنها تصارع هذا العالم بمفردها، ورغم كفاحها المرير فى مواجهة عالم كامل من البرودة القاتلة فقد نبتت فى ألق باهر، ولكن هذه الفوهة التى جاءت دلالتها من خلال العنوان تترصدها، وتظل هذه الحالة

قائمة، فلا الفوهة تطلق رصاصتها، ولا الوردة النابضة تفلت من ترقبها. ولا الذات الشاعرة تستطيع تغيير المشهد الذى تعيشه أو تغيير الدرب الذى تسير فيه إلى الأمام فى مواجهة هذه الفوهة التى تصوب فتحتها المخيفة تجاهها.

وهنا تطل ثنائية القدر/ الإنسان بوضوح. وهى ثنائية تختصر مصير الإنسانية. ورغم الصراع الذى لا يكاد ينتهى بين هذه الثنائية فإن الإنسان يسجل حضوره الألق فى هذا الكون رغم ـ قصر عمره ـ وترصد القدر له.

وحينما ندخل إلى نصوص هذا الديوان للشاعرة المصرية شيرين العدوى سنجد قصائد هذا الديوان تستغرق مائة وعشر صفحات ويقع فى خمس عشرة قصيدة، وهى قصائد تنتمى لنسق الشعر التفعيلى الذى يلتزم وحدة التفعيلة فى النص، ولا يخرج عليها، ولا ينهض بالتشكيل بين أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة، كما تدور قصائد الديوان كلها حول عدد محدود من البحور الصافية.

وتعتمد الذات الشاعرة نسق الاهتمام بوجود القافية ولا تلغيها، مما يساهم فى إشاعة الموسيقى العالية فى القصائد.

ويبدو من ملامح الإيقاع فى هذا الديوان " فوهة باتجاهى " للشاعرة شيرين العدوى اعتماد الحرفية كوسيلة من وسائل التشكيل الإيقاعى، حيث ينهض الإصرار على تكرار حرف معين بإشاعة النعم الموسيقى فى النص.

وقد بدت قصائد الديوان محملة بالخلفية التراثية المتنوعة، حيث أطل التراث الإغريقى والفرعونى والعربى والأجنبى بوضوح فى هذا الديوان مما

يعكس معرفة الذات الشاعرة بالحركة الأدبية، وبذا يبدو تراسل هذه القصائد مع الآداب العالمية المعروفة.

وهنا يبدو بوضوح عملية اتساع مجرى الفصيدة لأنها تحمل فى مجراها الطبيعى مجرى آخر من التراث له بريقه الفذ فى ضمير المتلقى.

وذلك يجعل القصيدة محملة بالثمار، كما يجعلها تخاطب المتلقى على أكثر من مستوى، فإلى جانب المستوى الأول، وهو مستوى الذات الشاعرة وصوتها نجد النص ذا طبقات أخرى، مما يساهم بالتأكيد فى عمقه.

ولكن الطبقات الصوتية التى يحملها النص فى هذا الديوان تختلف من قصيدة لأخرى، ففى بعض القصائد نجد الانحياز الصوتى لأصوات الآخرين، ورؤيتهم للعالم، فى حين نجد قصائد أخرى تنحاز لصوت الذات الشاعرة الخاص فتنحسر إلى حد واضح أصوات الآخرين.

وقد كان الصوت الواحد هو صاحب الهيمنة فى قصائد فوهة باتجاهى، حيث تتشكل القصائد من خلال هذا الصوت، ويسجل الضمير الأول أنا والضمير الثانى أنت حضورا واضحا فى هذا الديوان، ولكن رغم وجود الضمير الثانى أنت فإن المخاطب به لا يكاد ينطق ولا يأخذ دوره فى المحاورة مما جعل القصائد كأنها بوح خالص، ولكن أثناء المجرى الصوتى لهذا التيار نجد اتساعا وعمقا متخللا فى طبقات هذا المجرى وذلك يعود بالأساس إلى ابتلاعات صوتية لملفوظات الآخرين ومواقفهم ضمن المجرى العام للصوت الواحد.

وإذا كان الصوت الواحد الذى يحمل ضمن تياره أصواتا وإشارات

واستلهامات لآخرين هو النظام السائد فى قصائد هذا الديوان فإن قصيدة "نشيدان" تمثل صدعا لهذا النظام. حيث تبدو حوارية بين صوتين عاشقين صوت الحبيبة وصوت الحبيب دون تسمية لأى منهما أو معلومات عن ملامحهما وما يتميزان به، ولكننا نشعر بأنفاس الحب اللاهب بينهما بطريقة تذكر بنشيد الإنشاد.

تقول:

. أرجوكَ أنبت فوق شعرى نجمتين

. أرجوكِ لا تتعجلى قمرى

دعى قمرى ليكبر عند نهركِ

كى يصير الحب طفلا

يحفر التاريخ

فوق حضارتين

أرجوكَ خاصر نسمتى

وارقص معى هذا المساء

غجرية روحى لديكَ كصيف آب

. قومى إلى ناطورتى وارعى كرومى...

رتلى بحرا على روحى لكى أحيا بزرقتها

مسائى شوك أجزان إذا خليت لى وردى وحيدا...

فاصنعى لى قهوة عربية من بن عينيكِ

احملى وطنا إلىّ

وأحيانا نجد نوعا من التوحد والاندماج مع بعض الشخصيات التراثية، وهذا التوحد ربما يبدو مخايلا وذلك عندما تستخدم الذات الشاعرة الضمير الثانى أنت، فيبدو نوع من الانفصال بين الذات الشاعرة من ناحية والشخصية التراثية من ناحية أخرى. ولكن ذلك يبدو من خلال النظرة المتعجلة وعند التدقيق يبدو التوحد رغم مخايلة الانفصال.

تقول فى قصيدتها "شفق الحلم" عن بنلوب

(بنلوب):

هل ضاع الأمان؟

أعدتِ غزلك من جديد؟

هل كان يأسك حاملا

وعد الأمانة والزهور؟

أم أنه الحلم اللهب

قد صار ليلا سرمدا

(بنلوب) لا..

الجوهر الدرى يصهر من جديد

فلتؤمنى: أن العصافير الشفق

عنقاء عادت

من جديد

فرغم وجود الضمير الثانى "أنتِ" فى حالته الأنثوية الذى يخاطب بنلوب اليونانية صاحبة أشهر قصة وفاء فى الأدب اليونانى، مما يشير إلى وجود ذاتين مختلفتين: الذات الأولى هى الشاعرة نفسها التى تخاطب بنلوب والذات الثانية هى بنلوب اليونانية فإن التوحد والاندماج يبدو بوضوح بين هاتين الذاتين. حيث تجد الذات الشاعرة نفسها متحققة من خلال أسطورة وفاء بنلوب، ونجد هنا الدلالة العامة تتواءم مع الأسطورة اليونانية. فلم نجد تحويرا أو نقضا لدلالة الأسطورة.

وكأن الذات الشاعرة تتغنى بعودة حبيبها وحصولها عليه بعد فراق مرير تماما مثلما حصلت بنلوب على حبيبها بعد صبر مرير.

وكأنها فى مخاطبتها لبنلوب وطلبها منها الإيمان بأن العصافير الشفق عادت من جديد تخاطب فى الأساس نفسها وتطمئنها بعودة حبيبها الغائب.

وفى هذا المقطع تجدل الذات الشاعرة أسطورة طائر العنقاء العربية فى سياق أسطورة بنلوب.

فطائر العنقاء يعود فى أبهى حالة له بعد احتراقه، وهو طائر يرمز إلى صعوبة الحصول على التحقق، ولكن رغم هذه الصعوبة فقد عاد. تماما مثل عودة الحبيب الغائب من سنين.

وهنا تتحقق الثيمة العامة المهيمنة على قصائد هذا الديوان للشاعرة

المصرية شيرين العدوى، وهى سعى الأنثى الدائب إلى الإشباع من خلال عودة الحبيب الغائب الذى يلهب غيابه أفق حياتها.

وقد كانت هذه الثيمة المهيمنة ذات دور فعال فى التراسل مع رموز إنسانية كبرى ونماذج لها رصيدها النفسى فى وجدان المتلقى على مر العصور. وقد جلبت هذه الثيمة المهيمنة هذه النماذج الإنسانية لتتشكل من خلالها.

فرأينا نموذج بنلوب اليونانية ونموذج إيزيس المصرية وعشتار البابلية ونموذج دعد العربية وكنغاى الصينية وكلها نماذج أصلية أنثوية تضئ بالحرمان والمعاناة والعذاب وتتجاوب مع الواقع النفسى للذات الشاعرة التى رغم الثقافة الكبيرة الظاهرة فى الديوان فإنها تتحرك من منظور أنثوى يتوافق مع طبيعتها، وتبحث عن حبيبها الغائب.

وقد بدت هذه الاستدعاءات التراثية للنماذج الأصلية الأنثوية متجاوبة مع الدلالة العامة للأسطورة فى الأعم الأغلب.

وبدت البنية الصوتية للذات الشاعرة متجاوبة مع البنية الصوتية لهذه النماذج الأصلية التراثية من خلال استخدام ضمير المخاطب مما يمنح بنيتين مختلفتين فى القصيدة ولكنهما متجاوبتان حد التوحد، البنية الأولى هى البنية المعاصرة متمثلة فى الذات الشاعرة والبنية الثانية تراثية متمثلة فى النموذج الأصلى المستدعى.

وهنا يتداخل زمنان ويتداخل مكانان ويتداخل صوتان وتتداخل شخصيتان ويتسع مجرى القصيدة ويصبح عميقا فى الوقت نفسه.

ومما يلفت النظر بوضوح فى هذا الديوان للشاعرة المصرية شيرين العدوى اعتماد المجاز نسقا معتمدا على مستوى العلاقات بين مفردات الجملة، والحقيقة أن المجاز فى هذا الديوان يسجل حضورا واضحا.

وينهض المجاز بدور واضح فى عملية فائض المعنى لأنه من خلال العلاقات المجازية يتم جلب معان متنوعة فى كلمات أقل.

تقول فى قصيدتها "جنون الروح":

وهل تفتحون زنازين روحى

حتى أعانق شمس القصائد

هل تفتحون؟

فقد استطاعت البنية المجازية أن تفتح عوالم مختلفة للمعنى، رغم الاقتصاد الواضح فى الألفاظ. فقد جعلت الشاعرة لروحها زنازين بما تمنحه من دلالة الضيق والحبس. وإضافة الزنازين للروح يجعل المشكلة أعقد كثيرا فزنازين الروح تكثف معنى الضيق الشديد والحبس.وهى تأمل من المخاطبين فتح هذه الزنازين بما يحمله هذا الجمع من دلالة الضيق والتعقد.

فى حين أضافت للقصائد شمسا تعانقها بما تمنحه هذه الدلالة من إشراق فى مقابل ظلام الزنازين ومن حرية فى مقابل كبت الزنازين ومن حب فى مقابل كره الزنازين.

وهذه التقنية تسجل حضورا عاليا فى قصائد هذا الديوان للشاعرة شيرين العدوى وهى سمة مائزة لإنتاج هذه الشاعرة المصرية.

. كما تبدو أحيانا عملية حشد القصيدة بالشخصيات التراثية مما يفقد وجود هذه الشخصيات سمة العمق لأن القصيدة ما تكاد تذكر شخصية تراثية ويتهيأ المتلقى للتعايش معها على مدار متواليات كثيرة فى نهر القصيدة حتى يفاجأ بالانتقال السريع إلى شخصية أخرى وما يكاد يتهيأ للتعايش مع هذه الشخصية الأخرى حتى يفاجأ بالانتقال السريع إلى شخصية تراثية مختلفة، مما يؤدى إلى التوسع على المستوى السطحى وفقد مستوى العمق ذى الأهمية البالغة.

تقول فى قصيدتها زاد المرام مخاطبة دعد:

هذى بلاد ألبستك قلائدا

فتحملى يا (دعد) ما ناءت

بحمل رضابها كل الجبال

صوت تردد:...

من أنت حين أبر جرحك

امرؤ القيس الزهير وعنترة

أم أنه ابن العبد.

ففى سطرين قصيرين تتم الإشارة التراثية إلى أربعة شعراء جاهليين من أصحاب المعلقات، ولهم حضورهم الفذ فى ذاكرة الشعر العربى وهم امرؤ القيس وزهيربن أبى سلمى وعنترة بن شداد العبسى وطرفة بن العبد. دون تعميق المعايشة مع واحد منهم ومن هنا فقد اتسع السطح فى مقابل

اضمحلال العمق.

ولكن تجب الإشارة إلى أن النموذج السابق فى الإشارة للشخصيات التراثية لا يصل إلى هذا المستوى من التمثيل فى باقى القصائد.

ومن هنا فإن ديوان "فوهة باتجاهى" للشاعرة المصرية شيرين العدوى يجمع بين التقاط اللحظة الحاضرة التى أنتجته ويزداد عمقا بالحفر فى الأعماق التراثية المتانوعة، تلك الأعماق التى تنفتح عليها اللحظة الحاضرة سواء كانت عامة تحتوى الخيوط الوطنية والاجتماعية أم كانت خاصة تحتوى الخيوط النفسية للذات الشاعرة.

الفصل السابع

مسائل متعلقة بقصيدة النثر

تثير قصيدة النثر جدلا لايكاد ينتهى حولها، وعلى الرغم من انتشارها الكاسح ليس فى الوطن العربى فقط وإنما فى العالم أجمع فإن الجدل الدائر حولها لايكاد يخبو أواره.

وهذا الجدل ساهمت التسمية " قصيدة النثر " فى إشعال لهيبه،لأن الموروث الثقافى العربى كرس ـ بصورة نراها فى كثيرمن الأحيان ظالمة ـ لعملية الفصل الحاد بين الشعر والنثر.

ونظرة فى الإبداع العربى ترينا حجم الظلم الفادح الذى نتج عن هذا الفصل الحاد، إذ ليس من المعقول أن يعد المنتج الصوفى فى إشعاعه الشعرى الفذ على نحو مانجد فى المواقف والمخاطبات للنفرى أو الفتوحات المكية لابن عربى وغير ذلك منتميا إلى النثر، فى حين نرى الكثير من النظم البارد كما فى كثير من إنتاج أبى العتاهية منتميا فى نظرة النقاد العرب إلى الشعر، فضلا عن المنظومات مثل ألفية ابن مالك وغيرها.

ومن هنا فإن الفصل الحاد بين مفهوم الشعر والنثر عند النقاد العرب كان له أكبر الأثر فى هذا القلق البالغ والحساسية المفرطة تجاه قصيدة النثر.

ولم يصل الأمر إلى الفصل الحاد بين الشعر والنثر، وإنما تجاوزه إلى تفضيل الشعر على النثر، بوصفه سمة العبقرية، والتجلى الفذ لعملية الإلهام

التى ترتبط بقوى عليا مجاوزة للقدرة البشرية المحدودة، ولم يكن غريبا اختراع العرب لشياطين الشعراء التى ملأت الجزيرة العربية، واختراع اليونانيين القدماء لربة الشعر التى تلهم الشاعر بما يعجز عنه البشر.

وكان هذا الفهم وهذا التوجه له أكبر الأثر فى تفضيل الشعر على النثر حتى قيل إن العرب قديما كانوا يحتفلون بميلاد الشاعر احتفالا كبيرا، فى حين لم تذكر المصادر مثل هذا الاحتفال حينما يولد لهم ناثر.

وقد انعكس ذلك بطبيعة الحال على مسمى قصيدة النثر، والنظر إليها ـ من وجهة نظر الكثيرين ـ بوصفها مخلوقا أقل درجة من الشعر، وأعلى درجة من النثر، وكأنه مخلوق هجين لاينتمى إلى أى منهما، وليست لديه القدرة على الصمود أمام تيار الحياة العاصف.

وهنا تبدو الحاجة ملحة من وجهة نظرى لتغيير المصطلح، فربما كان لتغييره الأثر الكبير فى نزع جذوة الخلاف الملتهبة والدائرة حول "قصيدة النثر".

فهذا المصطلح يبدوأثر الفهم القديم للشعر والنثر ذا وضوح بارزفيه، كما يبدو عدم القدرة على التقاط المناطق البينية والتعامل معها واضحا أيضا.

وليس ذلك من السهولة بمكان لأنه يحتاج إلى مؤتمر كبير يدعى فيه كبار الشعراء والنقاد والمنظرين يكون هدفه ـ بالأساس ـ وضع مصطلح آخر لقصيدة النثر، وذلك بعد التعرض الكامل لتجلياتها، وما حققته وما يمكن أن تحققه حتى يكون المصطلح ذا فعالية حقيقية فى نزع فتيل الخلاف حولها.

والمتتبع لمسار قصيدة النثر يرى أن هناك الكثير من المسائل التى تثيرها، منها:

مسألة الشهرة.

وهنا يظهر سؤال مهم هو: كيف ولماذا تنتشر الشهرة؟

وهنا تلعب المؤسسة دورا مهما فى تكريس الشهرة، لأن ما تؤسسه المؤسسة فى النفوس منذ نعومة الأظفار يكون من الصعوبة تغييره.

فمثلا مايكرس فى المدارس من أن العقاد عملاق الفكر العربى أو طه حسين عميد الأدب العربى أونحو شوقى أمير الشعراء أو حافظ إبراهيم شاعر النيل يحتاج من المتلقى بعد ذلك إلى جهد كبير حتى تمكن مساءلته.

وهذا ما تثيره قصيدة النثر بوضوح، لأنه على الرغم من انتشارها الواضح فإن هناك تكريسا ضدها حتى الآن، بحيث لانرى لها أثرا فى المناهج الدراسية التى تعد من أوضح الأسباب لتكريس الشهرة.

فعلى مستوى التعليم ماقبل الجامعى لانكاد نجد إشارة لها، وعلى مستوى التعليم الجامعى نجد الاهتمام بها لايكاد يشفى الغليل، وربما يعود ذلك فى كثير من الأحيان إلى غياب الرؤية، فليست هناك رؤية ثورية حقيقية للتناول الأدبى فى هذه المراحل.

كما أن الدور الكبير الذى تلعبه وسائل الإعلام له الأثر البالغ على عملية الشهرة التى تؤسس للقيمة لدى الكثير من المتلقين، فالمبدع الذى

يستطيع أن يستغل وسائل الإعلام لصالحه يكتسب الكثير من الشهرة،على عكس المبدع الذى لاتسلط عليه الآلة الإعلامية أضواءها حتى وإن كان إنتاجه يفضل صاحبه السابق.

كما تلعب الجوائز دورا كبيرا فى مسألة الشهرة، لأنه مايكاد المبدع يحصل على جائزة شهيرة حتى يتحول إلى نجم يشار له بالبنان لدى الكثير من الأوساط.

فإذا عرفنا أن قصيدة النثر تعانى من العنف الشديد الذى يمارس ضدها على هذه المستويات أدركنا مدى المعاناة التى تعيشها من جراء ذلك.

لكن الوسائط الإلكترونية لها دور كبير فى التغلب على معوقات الشهرة، لأنها استطاعت أن تكون فى كثير من الأحيان بديلا ـ إلى حد ما ـ عن تجاهل نشرإنتاج المبدع.

مسألة الذائقة.

وهنا يجب الاهتمام بمراكز القوى التى تسهم فى تشكيل الذائقة وبقائها أو تغيرها مثل المدارس والجامعات والنوادى الأدبية والمكتبات وكذلك محلات الكتب ودور النشر والصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية والندوات والملتقيات الأدبية.

وقد لوحظ أن الثورات وتحول المجتمعات من نظام إلى نظام، والحروب وغير ذلك من أهم العوامل فى تغير الذائقة.

والذائقة لاتظل ثابتة وإنما هى شئ متغير حسب روح العصر، بل إنها تتغير حسب روح الفرد نفسه. حيث نجد تحول الذائقة بصورة واضحة عند

الفرد الواحد عبر مراحله العمرية المختلفة أو اختلاف قراءاته أو لقاءاته بمن يحدث تحولا جوهريا فى ذائقته.

من هنا فإن الاهتمام بالذائقة يساعد على فهم التاريخ الأدبى، وتوضيح مسألة فى غاية الأهمية وهى المقروء فى فترة معينة، ودرجة صموده فى القراءة.

وهنا يظهر سؤال مهم: ماالخطة الإستراتيجية التى تعتمدها قصيدة النثر للتأثير فى الذائقة؟.

وهنا نجد دور المبدع ذا أهمية فائقة فى تشكيل الذائقة، وتغييرها، فإذا كان مبدع قصيدة النثر ذا قدرة عالية فى حسن إصاخة السمع لصوت لحظته التاريخية العميق، وحسن إصاخة السمع إلى التفاعلات المنظورة وغير المنظورة فى مجتمعه، واستطاع أن يكون جزءا من هذه التفاعلات العميقة، واستطاع أن يخرج لنا بالجوهر الحق بعد الغوص فى الأعماق فإن منتوجه سيكون له القدرة على إدهاش المتلقى، والمساهمة فى تغيير ذائقته.

كما نجد أيضا دور النقاد ذا أثربالغ فى تشكيل الذائقة، فالناقد الفذ الذى يمتلك القدرة الحقيقية على التلاقى مع العمل الأدبى، بحيث يتولد عن هذا التلاقى الخصب قراءة لها فعاليتها وإدهاشها يستطيع أن يجذب الكثير من المتلقين إلى المنطقة التى تلاقى معها، ويستطيع أن يسهم إسهاما حقيقيا فى تغيير ذائقة الكثيرين منهم.

وهنا يجب الاهتمام بهذين العاملين أاثناء وضع قصيدة النثر لخطتها الإستراجية للتأثير فى الذائقة.

مسألة الاتصال.

والذائقة لها سطوتها فى مسألة ذات أهمية كبيرة هى مسألة الاتصال.

وقد لوحظ أن هناك عراقيل كبيرة صنعتها المؤسسة ضد قصيدة النثر. فالرقابة هنا تلعب دورا كبيرا فى عرقلة الاتصال.

ومما يساعد على عملية الاتصال الكفاية اللغوية التى تجمع بين المؤلف والقارئ.

والشفرة الجمالية الواحدة بينهما، وهذه الشفرة يسهم فيها السياق التاريخى والوطنى لعملية القراءة نفسها، والترسيخ الثقافى لهذه الشفرة.

كما أن دور القارئ له أهميته فى الشفرة الثقافية للمؤلف.

ومن هنا فإن العنف ضد قصيدة النثر يدل على نقص فى عملية الاتصال بين المرسل والقارئ.

وهذا النقص لامفر من المحاولة الجادة لتضييقه، حتى تأخذ عملية الاتصال مجراها الطبيعى.

وعلى المبدع والمتلقى حسن إصاخة السمع، وعدم الدخول فى العملية الإبداعية بأفكار تحمل عنفا ضد الآخر، فقد لوحظ الحدة الكبيرة التى ينظر بها المبدع لقصيدة النثر ـ فى كثير من الأحيان ـ للمتلقى، وإلقاء التهم عليه بلارحمة، تهم ليس أقلها فساد الذائقة أو تخلفها، كما لوحظ أن المتلقى لقصيدة النثر فى كثيير من الحالات لم يتورع عن العنف الحاد ضد مبدعها فوجه له سهامه النقدية التى لا تكاد ترحم، وهذه التهم ليس أقلها العمالة أو إفساد اللغة.

مسألة الإبهام

هذه المسألة كرستها نماذج كثيرة لقصيدة النثر بشكل واضح. وهذا التكريس ليس عيبا، وإنما يكاد يرجع لطبيعة الأدب نفسه، ونظرة للتاريخ الأدبى تعطينا برهانا واضحا على أن مساره . فى كثير من نماذجه . ينهض بتكريس هذه الظاهرة.

ولكن قصيدة النثر فى جانب كبير من تجلياتها بلغت بهذ الظاهرة مدى بعيدا جدا، حتى وصل الأمر بشريحة كبيرة من المتلقين إلى اليأس من التعامل معها، وربما وصل مبدعها إلى قناعة تامة بأنه عليه أن يقول، وليس عليه المبالاة بفهم المتلقى، وهذه السمة بالذات لعبت الثقافة المتشعبة والتعمق فى الرؤية دورها الكبير فى صنعها، ليس على المستوى العربى فقط، وإنما على مستوى كثير من الإبداع غير العربى.

وكان استدعاء موقف الشاعر العباسى الشهير أبو تمام الذى اتهم شعره بالغموض من أكثر المواقف التراثية التى تستدعى فى هذا السياق، فقد قيل لأبو تمام لم لاتقول ما يفهم فكانت إجابته ولم لاتفهم ما يقال.

وهذه المسألة تحتاج إلى عملية احتشاد كبيرة من المهتمين بقصيدة النثر، وذلك لبيان كيفية عملها، وبيان إشعاعها الجمالى اللافت حتى تتكون لدى المتلقى القناعة بدورها.

مسألة التلقى

من المهم الآن تنظيف الدراسات الأكاديمية، وتنظيف منظومة الاستقبال لدى المتلقى، وتشكيل المعيار من جديد، والنظر بموضوعية إلى

التاريخ الأدبى، ومحاولة أخذ العبرة من منعطفاته وانحرافاته.

فكل حركات التجديد بلااستثناء تقريبا مورست ضدها أنواع كثيرة من العنف، ولحسن الحظ كان هذا العنف هو الوقود الذى أعطاها انطلاقة الحياة.

إن قصيدة النثر تضعنا كنقاد وأكاديميين على المحك الذى لايرحم.

وهى تحتاج لحسن إصاخة السمع لما تشيعه من حساسية أكثر مما تحتاج إلى التسلح بأدوات من خارجها، أو الدخول إلى عوالمها بشروط مسبقة، أو بقياسها على نموذج شعرى متكون، فما وافق هذا النموذج قبلناه، وما اختلف عنه مارسنا ضده عنفا غير مسبوق.

ولاتخفى بالطبع أهمية وضع السياق الاجتماعى فى الحسبان عند تلقى قصيدة النثر.

وفى النهاية يتضح بجلاء أنه إذا كانت قصيدة النثر تمثل فى اللحظة الراهنة تيارا يكاد يكون كاسحا فإن الجدل الدائر حولها مازال يمثل صوتاعاليا، وعليها ألاتتجاهل هذا الصوت.

الفصل الثامن

الدلالة المركزية فى ديوان "الموتى يقفزون من النافذة"

تنسحب دلالة الموت على معظم قصائد ديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحى عبد السميع، وكان لوجود هذه الدلالة فى العنوان من خلال كلمة الموتى أثرواضح فى انسحابها على الدلالة العامة لهذا الديوان.

فقد بدأ العنوان بكلمة الموتى وهى تستدعى فى التصور الدلالة التامة للسكون والعجز التام عن الحركة والاستسلام المطلق للرقود، لكن هذه الدلالة لاتلبث أن تعترضها دلالة أخرى مع كلمة يقفزون بما تستدعيه من طاقة وقدرة على الحركة من خلال القفز.

ومن هنا فإن المتلقى يستدعى صورة الأحياء الموتى باعتبار أن وصف بعض الأحياء بأنهم موتى ليس مستغربا على التصور العام فى الذهن،ولكن لا يوجد ما يمنع أن الموتى فعلا يقفزون مادام المتلقى يتحرك داخل الفضاء العام للشعر، وهنا يبدو العالم الكفكاوى مطلا بكل فجائعيته.

ويبدو بوضوح تداخل العوالم من خلال هذا العنوان، حيث يتداخل عالم الموت وعالم الحياة، وينشأ من هذا التداخل عالم آخر هو عالم الموتى الأحياء.

وهؤلاء الموتى يقفزون من النافذة، وهنا يقف المتلقى أمام هذه النافذة التى يقفز منها الموتى، وهل يقفز الموتى من النافذة ناحية الخارج، فيتركون البيت بما فيه، أم يقفزون من الخارج إلى الداخل؟، ولأى شئ هذه النافذة؟ هلى هى نافذة لبيت أم لقطارأم لسفينة أم لغير ذلك؟

وهذا القفز من النافذة أم عبر النافذة؟ ولماذا يقفز الموتى أصلا من النافذة؟ هل هم يقفزون مذعورين من بشاعة العالم؟ أم يقفزون فرحين بخبر سعيد تلقونه؟

ثم من المتكلم الذى جاء بهذا العنوان؟ من أى مكان خرج هذا الصوت؟ هل هو صوت عام يخرج فجأة من هذا الكون الذى نحيا فيه؟ هل نصدق هذا الصوت ونستسلم له؟ أم نرفضه ونتجنبه؟ وهل الموتى يشعرون بما يقال فى حقهم من أنهم يقفزون فعلا من النافذة؟ وإن كانوا يشعرون بهذا القول فى حقهم فهل هم موافقون على هذا القول أم لا؟

كما تطل الجملة القرآنية الكريمة "والموتى يبعثهم الله" بسبب من استدعاء كلمة الموتى فى هذا العنوان لها، وقفز هؤلاء الموتى بما يحمله من عودتهم للحياة مرة أخرى.

كل هذه الأسئلة تثار فى ذهن المتلقى بسبب من هذا العنوان، فإذا غادرنا عنوان هذا الديوان وهو يمثل المبتدأ فى حين تمثل قصائده الخبر، أو يمثل العتبة فى حين تمثل قصائد الديوان البيت فى التصور النقدى المعاصر فإننا نجد هذا الديوان قد وقع فى ٨٤ صفحة من القطع المتوسط، وقد حوى ست مجموعات شعرية، تتفاوت هذه المجموعات فى عدد القصائد، وطولها.

فالمجموعة الأولى تحمل عنوان "طعم لاصطياد الروح" وتحوى ثلاث قصائد هى "عيد الحب" ونقارة فى يد المجذوب" و"ناى فى الهواء" أما المجموعة الثانية فتحمل عنوان "ليلة فى عروق أخرى" وتحوى أربعة قصائد هى "يد تدفع الظهر" و"الضوارب فى غيابنا" و "عشية الحرب" و"هامش وربما المتن"

فى حين جاءت المجموعة الثالثة تحت عنوان " رفرفة العصافير" وتحوى أربع قصائد هى "آ ر بى جى" و "الموتى يقفزون من النافذة" و "منديل ورقى" و "مكابر يبكى بشكل مختلف" أاما المجموعة الرابعة فجاءت بعنوان "رموز فى سلة الخضار"وتحوى ست قصائد هى " الوشم"و "عتمة صغيرة" و "صلاة" و "المسرات القديمة" و "قلّة الأب" و "زواج كروكى" فى حين جاءت المجموعة الخامسة تحت عنوان " جنازة هادئة" وتحوى ثمانى قصائد هى "معهم وراء النعش" و "مندرة العائلة" و"طمأنينة الأشقاء" و " الناحرون كأصدقاء" و "نشيد المتيم" و"تهم بابتسامة ولا تتمها" و "شكر الله سعيكم" و "دقيقة بعد الختام" أما المجموعة الأخيرة فقد تضمنت قصيدة واحدة فقط هى "كأى ميت".

وقد انسحبت دلالة الموت التى وردت فى العنوان على البعض من مجموعات الديوان وقصائد هذه المجموعات وتسربت بصورة واضحة وبأشكال متنوعة عبر عروق القصائد، حتى قصيدته المسماة "عيد الحب" ضمن المجموعة الأولى يقول فيها:

فى عيد الحب

لم ألتق إلا بقاتل

وقد جاءت قصائد الديوان من خلال الصوت الواحد الذى يبث تجربته، مما أدى إلى واحدية الرؤية والاتجاه، ولم يحمل تعددا صوتيا أونطولوغيّا، وكان هذا الصوت متراوحا بين الضمائر الثلاث أنا/ أنت/هو، وإن كان حضور الضمير الثانى أنت لايسجل حضورا كبيرا، فى حين سجل حضور الضميرين الأول أنا والثالث هو حضورا كبيرا، وإن جاءت الغلبة لصالح الضمير الثالث هو مما جعل هناك نوعا من الحيادية فى نقل المشهد، وإن كانت هذه الحيادية ليست كاملة لأن اختيار مشهد معين ونقله فى حد ذاته لا يمثل حيادية.

ولكن رغم تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى فى هذا الديوان للشاعر فتحى عبد السميع فإن مجرى الصوت فى بعض الأحيان يصبح عميقا وذلك عن طريق التناص مع أصوات أخرى لها حضورها الواضح فى ذهن المتلقى على نحو ما نجد فى قوله فى قصيدة "نقارة المجذوب":

ستحتاج لعكاز ياصديقى

لا لتتوكأ عليه

بل لتهش به الناموس

فلا يخفى على المتلقى وجود صوت مقدس فى هذا المقتطف من خلال استدعاء الحوار بين الله سبحانه وتعالى وسيدنا موسى عليه السلام كما ورد فى القرآن الكريم فى قوله تعالى " وما تلك بيمينك ياموسى قال هى عصاى أتوكأ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى"

وبذا يشعر المتلقى بأن مجرى التيار الصوتى يصبح عميقا فى هذا الجزء من القصيدة بسبب من وجود صوتين فى صوت: الصوت الأول يعرفه المتلقى والصوت الثانى هوصوت الذات الشاعرة.

كما استغل الصوت السارد الفراغ أحيانا فى إنتاج الدلالة كما فى قصيدة "صلاة" حيث يقول:

ينادى على كوب من الماء

ولايسمعه أحد

ليصحو من نومه على الأقل

بنفس معفرة

كما لو كانت طالعة للتو

من شونة التبن

***

قتلى يبتهلون أما م تمثال

أقلع منذ زمن

عن زيارة القتلة

فوجود النقط على مدار سطرين كاملين فى المقطع السابق يلفت نظر المتلقى إلى وجود صوت، ولكنه غير مسموع، أو نغمته فى الدرجة صفر، وعليه أن يبذل قصارى الجهد لتعلية هذه النغمة من الدرجة صفر إلى درجة مسموعة، أو عليه إنتاج صوت مسموع بنفسه هو، وهنا يأخذ المتلقى دوره فى إنتاج الدلالة، ويشارك المبدع فى إبداعه.وهذا ما منحه النقد الحديث للقارئ، من خلال نظريات لها شهرتها العريضة فى النقد الأدبى الحديث.

وأحيانا تلجأ الذات الساردةإلى الكتابة فى الجزء الأسفل من الصفحة تاركة مساحة كبيرة من البياض قد يتجاوز ثلثى الصفحة، ولا ينبغى أن يمر هذا بسهولة، وإنما يدل على استغلال الفراغ الطباعى فى إنتاج الدلالة، وترك مساحة للمتلقى كى ينتج صوتا لهذا الفراغ.

يقول فى قصيدة "معهم وراء النعش":

سكت ابن عمتى رشاد

مسح العرق بالشال وسكت

تراجع حتى صار ورائى

وهنا تنتهى صفحة ٦٤ لتبدأ بعدها صفحة ٦٥ ولكننا نشاهد ثلثى الصفحة فراغا أوبياضا، ثم نجد فى الجزء الأخير منها:

وفجأة

دفع ظهرى

هل نستأجر غرباء ليسبلوا تحت نعشنا؟

وهنا يمنح الفراغ الطباعى دلالة خاصة لهذا المشهد، حيث يجعل المتلقى يتخيل فترة من الصمت التام والاندماج فى حالة الموت، وفجأة بعد هذه الفترة من الصمت يدفع ابن العمة رشاد الذات الساردة فى الظهر، ويلقى عليه هذا السؤال.

كما تستخدم الذات الساردة الهامش الشارح، فى صفحة ٦٥حينما يشرح معنى كلمة يسبلوا

بقوله فى الهامش"

التسبيل. ترديد عبارة "سبيل الله يافلان" أثناء تشييع الجنازة

ولم تكن هذه التقنية معتمدة بصورة واضحة عبر قصائد هذا الديوان، وإنما لم نجد غير هذا الهامش، مما يدل على تحرك النص الشعرى فى المساحة التى تجمع المتلقى والمبدع فى الفهم، دون الحاجة الكثيرة لتدخل المبدع للشرح أو التعليق أو التفسير.

كما تلتقط الذات الساردة بعض الكلمات التى تتردد بصورة واضحة فى العامية المصرية ويجدلها فى سياق قصيدته، يقول فى قصيدة "صلاة":

عليك نراهن ياربة الكوابيس

فاحملى ملامحنا المشوهة

وازرقى فى نعاسه

فلايستنكف الشاعر من استخدام كلمة ذات رصيد عامى كبير هى كلمة ازرقى ويجدلها فى سياق قصيدته، فتمنح الكلمة العامية من دمائها الطازجة ما يجعل العافية تبدو فى ملامح النص.

ويتميز هذا الديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحى عبد السميع بأن العقد الذى بينه وبين القارئ لم يتعرض لعنف كبير يؤدى إلى تهشيمه، أو اختلال ملامحه اختلالا كبيرا. والعقد الذى بين المبدع والمتلقى هو عقد اللغة، فلم تتعرض العلاقات بين المفردات على مستوى الجملة إلى عنف كبير يؤدى إلى مشكلة فى الدلالة والفهم، وإنما جاءت العلاقات فى

الغالب فى الحيز المقبول لدى ما تعتاده الذائقة التى تعودت على نوع من التلقى يحافظ على دلالة مقبولة فى العقل.

وإذا كانت هناك بعض العلاقات اللافتة على مستوى الاستعارة فإنها لا تهشم اللغة ولاتنسف دلالتها يقول فى قصيدة "ناى فى الهواء":

يبحث عن نجمة

قفزت من نايه

فالعلاقة بين كلمات الجملة هنا تبدو لافتة، حيث نجد نجمة تقفز من الناى، ويتم البحث عنها، ولكن رغم ذلك لا تتهشم اللغة أو الدلالة.

كما يمنح هذا الديوان قارئه القدرة على التذكر، والقدرة على التذكر ارتبطت فى الشعر العربى القديم بشيئين: الشئ الأول هو الموسيقى العالية التى كان يحافظ عليها هذا الشعر، والشئ الثانى عملية وجود معنى مكتمل، وقدكان لهذين الشيئين دور كبير فى الحفاظ على الشعر العربى فى أمة كانت شفهية، ولكن الشعر العربى الحديث فى تيار منه لم يحافظ على هذين الشيئين، فلم تعد الموسيقى عند هذا التيارلها الهيمنة على النص الشعرى، أو مما يحرص أصحابه على تحقيقه كما هو موجود فى الصورة التقليدية للشعر العربى الذى كان يجعل للموسيقى الهيمنة الكبرى فى الإنتاج الشعرى. ولم يأخذ الاهتمام بالمعنى المكتمل حيزا كبيرا عندهم على نحو مانجد فى الكثير من شعر أدونيس وفيلق من شعراء السبعينيات.

ومع ذلك فإن هذا الديوان " الموتى يقفزون من النافذة " للشاعر فتحى عبد السميع يجد المتلقى بعد قراءته أن لديه القدرة على التذكر رغم

أن هذا الديوان لم يعط الاهتمام الكبير للناحية الموسيقية فى صورتها التقليدية التى تساعد بطريقة حاسمة فى عملية التذكر.فهو ديوان ينتمى لتيار قصيدة النثر.

وترجع القدرة على التذكر فى هذا الديوان إلى اكتمالات المعنى، عن طريق اتخاذ السرد المحكم الذى له بداية ونهاية نمطا معتمدا، مما ساعد المتلقى على أن يجد لديه القدرة على تذكر موضوعات قصائده وحركة سير المعنى فيه، وإن كان لا يجد القدرة لديه كاملة على تذكر الديوان بنصه، ويرجع ذلك بالطبع إلى غياب الموسيقى فى درجتها العالية، وهى صاحبة دور حاسم وإن لم يكن وحيدا فى عملية التذكر برمتها.

كما يبدو بوضوح التراسل بين النص وخارج النص فى هذا الديوان "الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحى عبد السميع، حيث وجدنا لما يدور خارج النص خصوصا فى البيئة الصعيدية الريفية صدى واضحا فى جنبات هذا الديوان.

يقول فى قصيدة المسرات القديمة عن سليمة

طوال نومها
تجرى سليمة
خلف أغنام
وترقص فى أعراس
تمسك أسياخ الشباك
وتراقب المرحوم

يلعب بحصانه مع المزمار

ويحاور الرجال بالعصا

صباح الخير ياعمتى

هل أتعبتها زيارة المسرات القديمة

فصارت تتحرك بصعوبة

ولا تقوى على رد "صباح الخير"

فتطل بعض العادات الصعيدية المعروفة وهى خارج النص من خلال النص، حيث يلعب الرجال بالعصا فى الأفراح، وترقص البنات فى فرح غامر، وغير ذلك من عادات.

ورغم ارتباط هذه العادات بالفرح فى الأعم الأغلب فإن الذات الشاعرة بثت فيها الكثيرمن معانى الحزن، لأنها جاءت فى سياق تذكر سيدة عجوز لزوجها الراحل، منحتها الذات الشاعرة اسم سليمة، بما تحمله دلالة هذا الاسم من اختلاف تام مع واقعها الراهن الذى تعجز فيه عن مجرد رد السلام.

وبذا يبدو بوضوح أن الدلالة المركزية فى هذا الديوان " الموتى يقفزون من النافذة" للشاعر فتحى عبد السميع ما هى إلا دلالة الموت الذى تنسحب ملامحه وتجلياته على قصائده.

الفصل التاسع

صيد فاسد وتوازنات البنية

ينفتح عنوان هذاالديوان " صيد فاسد" للشاعر عماد غزالى على تراث إنسانى متنوع، يضرب بجذوره فى تاريخ البشرية الطويل، حيث تظهرثيمة الصياد الذى يقضى يومه من أجل الصيد، لكن المحصلة فى النهاية لا تأتى لصالحه.ومن هنا تبدوأهمية الوصف، إذما تكاد تطالعنا كلمة صيد حتى تنفتح نفوسناعلى معانى الكسب، لكن النعت لايلبث أن ينسف هذه الدلالة التى ولدتهاكلمة صيد، فيصاب المتلقى بغصة مصدرها ضياع تشوفه وانهياره.

هذا الصيد لمن؟ ومن الذى حكم بفساده؟ وماكنه هذاالصيد؟ هذامماينهض به الإهداء:

أحبائى:

اغفروالى قصائدى

وآثامى

وعودتى بصيدى هذا،

يبدوالاتكاء واضحاعلى ضميرالمتكلم،حيث يظهرست مرات فى خمسة أسطر، وذلك إمعانا من الشاعر فى التمسك والاستعصام بذاته أمام الآخر،

وهذا الآخريبدوجمعا، يتمثل فى كلمة أحبائى، حيث يطلب الشاعرمنهم أن يغفروا له قصائده، وكأن القصائد إثم كبيريحتاج إلى المغفرة، وهذا الغفران استدعى كلمة آثام الجمع، والعودة بصيده هذا، وهنا ينفتح رمزالصيدعلى القصائد التى اصطادها الشاعر بعد طول كد. وكأننا أمام ميزان ذى كفتين، فى الكفة الأولى قصائد، وفى الكفة الثانية صيد، وفى رمانة الميزان آثام التى تنسحب دلالتها على مافى الكفتين. وهذا ما خول للشاعر أن يصف الصيد الذى هوهنا القصائد بالفساد.

ومما يلفت النظربقوة ذلك التراوح الدلالى بين العنوان صيد فاسد واسم صاحبه عمادغزالى، فالغزال ذوتاريخ دلالى عريض فى الصيد، ترى هل الشاعرنفسه أصبح صيداللشعروالقصائد؟ أم أن القصائدهى صيدالشاعر؟ أم أن الشاعرعلى مسافة واحدة من الاثنين فهوالصيدوالصياد؟

ورغم انحراف الشاعرفى العنوان والإهداء إلى الاعتراف بفساد صيده، وطلب المغفرة من الأحباء الذين سيلاقون العنت نتيجة هذاالصيد الفاسد لأنهم المتلقون فإن الشاعريتكئ على موروث أدبى ذى قيمة عالمية، هذاالموروث يتمثل فى رباعيتين لعمرالخيام،الرباعية ٧١، ٩٣ عن الترجمة الإنجليزية الأخيرة للشاعرإدوارد فيتزجيرالد، ترجمة بدرتوفيق، وهاتان الرباعيتان هما:

الاصبع الذى يتحرك يكتب،

وعندما يتم الكتابة يواصل الحركة،

ولن يجدى كل صلاحك وذكائك

فى إغرائه بالعودة إلى شطب نصف سطر،

ولاكل دموعك يمكنها أن تمحو كلمة واحدة.

هذى الدمى التى عشقتها طويلا،

لشد ما أساءت إلى شرفى فى هذا العالم

لقد أغرقت مجدى فى كأس ضحلة،

وباعت سمعتى من أجل أغنية.

حيث تكرس الرباعية الأولى لدلالة التمسك الشديد بما أنتج،وتكرس الرباعية الثانية لدلالة أن الشاعرمن أجل أغنيته يبيع سمعته، ويغرق فى كأس ضحلة، وهنا تظهرمرة أخرى صورة الميزان ذى الكفتين، حيث نجد فى الكفةالأولى الاعتراف بفساد الصيد / القصائد،وفى الكفة الثانية التمسك الشديد بهذا الصيد / القصائد، حتى وإن ضحى الشاعربكل ما يملك من سمعة ومجد..وتستدعى الرباعيتان صورة الميزان مرة ثانية، حيث نجد اتكاء الرباعية الأولى على ضميرالغائب المفرد بما يمثله من موضوعية فى حين تتكئ الرباعية الثانية على ضميرالمتكلم بما يمثله من ذاتية.

كما تطالعنا صورة الميزان من خلال كسر مركزية الصوت أيضا، فتبدو مركزية الصوت ـ بمعنى تكريس صورة الخطاب الشعرى الواحد ـ من خلال صوت السارد المفرد، ويبدو كسرها من خلال استدعاء أصوات شعرية أخرى مجدولة فى هاتين الرباعيتين، فيطالعنا صوت عمر الخيام، المنبع الأول لهاتين الرباعيتين مستدعيا منطقة فارس والحضارة الإسلامية، وصوت إدوارد

فيتزجيرالد، مستدعيا الحضارة الإنجليزية، وصوت بدر توفيق مستدعيا الحضارة العربية المعاصرة، فضلا عن صوت السارد الذى استدعى هذه الأصوات.

بعد ذلك تأتى مقطوعة الطريق باعتبارها مفتتحا لمحاورالديوان،الذى تمثل فى أربعة محاور: المحورالأول ويضم خمس قصائد عنوانه علاقات غيرطيبة،والمحورالثانى ويضم ثلاث قصائدعنوانه مامن شجرة، والمحورالثالث ويضم خمس قصائدعنوانه قمة بعيدة، والمحورالرابع والأخيرويضم ثمانى قصائد وعنوانه اللعب مع الزمن والكتابة.وهنا تبدوأهمية المفتتح بعنوان الطريق فى تكريس صورة الرحلة للحصول على هذا الكم من الصيد / القصائد،

هل الطريق معبدة من قديم؟

أم أننا

عند نقطة محددة

سنكون مهددين بالتوقف

ومن ثم بالعودة مرة أخرى؟

بالتأكيد

لن نستطيع من موقعنا هذا

أن نعرف

وليس أمامنا

سوى المضى قدما

ينفتح هذا المقطع على تراث إنسانى متنوع يتمثل فى مضمون الرحلة، ذلك المضمون الذى جسده السندباد وأوديسيوس بقوة، كما تتردد أصداء مقولة الإمام على كرم الله وجهه الشهيرة "آه من قلة الزاد، وبعد السفر، ووحشة الطريق" كما تتردد فيه أصداء بيت عنترة الشهيرأيضا

ما أرانا نقول إلامعارا

أومعادا من قولنا مكرورا

فيتم تكريس صورة الشاعر/ الرحالة الذى ينطلق فى طريق البحث عن القصائد / الصيد، ولايعرف بالتحديد ما الذى ستفضى إليه نتيجة هذه الرحلة.ومرة أخرى تظهرصورة الميزان من خلال الاتكاء على ضميرالمتكلم الجمع ليتوازى هذا الاتكاء مع ضميرالمتكلم المفرد فى الإهداء.

وبالنظرإلى هذا المفتتح فإننا نجد انحسارا واضحا للانزياح، الذى يعرفه رومان جاكبسون بأنه توقع قد خاب، ومع ذلك تغلب هذا المفتتح على هذا الانحساربالنغمات الصاعدة التى أطلقها سؤالان فى بداية السطور،ثم هبوط النغمة بعد ذلك.فنهض الصعود والهبوط فى النغمة بإظهار ثنائية الشك واليقين. كما أن اتكاء الشاعرعلى التشكيل البصرى نهض بدورالتعويض، حيث نهض التشكيل البصرى ببث نوع من التوازى الدلالى مع العنوان نفسه، إذجاءت قصائد الديوان ذات تشكيل بصرى خاص. فالعنوان يكتب فى أعلى الصفحة بعدها يأتى بياض، ثم تأتى سطورالقصيدة بعد هذا البياض فى أسفل الصفحة.وهذا البياض يلهب خيال المتلقى كى

يملأه، ويمنحه فترة زمنية ونفسية يتحرك فيها بين العنوان الذى هوعتبة النص،وبين القصيدة التى هى النص نفسه، كما يمنح المتلقى شكلا بصريا يستدعى حالة الصيد نفسه الذى علق بالسنارة، أوالنص الذى يستدعيه العنوان. وبذا تطالعنا صورة الميزان ذى الكفتين دائما فى هذا الديوان "صيد فاسد" للشاعرعماد غزالى.

الفصل العاشر

من تجليات الدلالة فى "تدريبات يومية"

يقع ديوان تدريبات يومية لمحمد السيد إسماعيل الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مائة وإحدى وعشرين صفحة من القطع المتوسط، ويضم ستا وعشرين قصيدة.

ومن هنا فقد غلب على هذا الديوان القصائد القصيرة، وهى قصائد ذات رؤية خطية، وربما تكون رؤيتها الخطية نتيجة لقصرها وانتمائها لصوت واحد، فلم تتعدد الأصوات التى قد تؤدى إلى تعدد الرؤى أو تصارعها.

ولايعنى ذلك بالطبع نقاء صوتيا كاملا للسارد فى هذا الديوان، لأنه من المعروف أن النقاء الصوتى الكامل يكاد يكون مستحيلا، فكل كلمة كما يرى باختين نطقها السابقون، وامتزجت بدمائهم وحميا حيواتهم.

ولكن ذلك لا يمنع من وجود مركزية صوتية مهيمنة على قصائد هذا الديوان "تدريبات يومية" للشاعر مُحَمَّد السيد إسماعيل، والمركزية الصوتية تعنى تكريس صورة الصوت الواحد عبر الخطاب الشعرى، ولكن هناك شروخات فى هذه المركزية، حيث نجد أصواتا أخرى تتداخل مع صوت السارد المركزى، مما يعطى القصيدة عمقا صوتيا نتيجة وجود صوتين فى صوت، فيكون الصوت السردى محملا بالثمار.

كما بدت الحوارية مع التراث فى حالة تواؤم، حيث تطل الخلفية التراثية

عبر ملامح القصائد. وقد بدت الجوانب التراثية حاضرة كرماد ثقافى منتشر عبر هذه القصائد.وهى خلفية تراثية متنوعة تضرب فى تراث إنسانى متنوع، ويستطيع قارئ هذا الديوان أن يلمس حضور التراث المتنوع، مثل التراث العربى، خصوصا شخصياته وأحداثه الكبرى مثل الحسين وديك الجن والتراث اليونانى والبابلى حيث يجد القارئ حضورا لبينلوب وحضورا للحصان المجنح، كما يجد حضورا لهاملت شكسير، وإن كان حضوره ليس نقيا على نحو ما هو موجود عند شكسير، وإنما يحرّف الشاعر مقولته الذائعة "أكون أو لا أكون تلك هى المشكلة" لتتحول فى قوله إلى:

أجد ألف رجل وامرأة

جالسين على قارعة الطريق

بمؤخراتهم الثقيلة التى يأكلها التراب

وهم يشيرون إلىّ ويتساءلون:

يكون أو لا يكون

لكننى ـ كما تعرفين ـ أندفع أو أدفع

بحثاعن نهاية الطريق

وأنا أردد لنفسى:

أبدا

لن تكون هذه هى المشكلة

كما أن الرؤية فى هذا الديوان متصالحة مع القارئ لأنها منطقية. تستخدم السرد المحكم، الذى له بداية ووسط ونهاية.

وقد بدت البنية التصويرية ذات وضوح، لأنها لم تسجل انحرافا حادا على مستوى العلاقات بين مكوناتها، ولم تلجأ إلى تفجيراللغة على نحو ما نرى فى بعض أنماط شعر الحداثة، وتجلياته فى قصيدة النثر.

أما البنية الموسيقية فى هذا الديوان فهى بنية هاربة، حيث يعتمد الشاعر إيقاع قصيدة النثر دون كبير اهتمام بما يجعل الموسيقى فى قصيدة النثر ذات وضوح بارز. وقد تواءمت هذه البنية الموسيقية الهاربة مع ثيمة التأمل، حيث بدت الذات الشاعرة مراقبة لحركة الكون، ولذا غلبت ثيمة التأمل، وكان من نتيجة التأمل أن بدت الذات الشاعرة مخاطبة لنفسها فى بث ذاتى لكنه بالطبع لا يغفل حضور المتلقين.

وتلتقط الذات الشاعرة ـ من خلال تأملها ـ حالة السأم العام الذى يصيب إنسان هذا العصر بأصابعه التى لا ترحم.

يقول:

كان قد بلغ الستين
وكان قد تزوج منذ ثلاثين عاما
وأنجب ثلاثة أبناء
يراسلونه الآن بانتظام
وكانت زوجته ـ طوال هذه الأعوام كلها
لا تكف عن إعداد الطعام

والحديث بعصبية
ومشاهدة الأفلام القديمة
والضحك بصوت عال
الذى كان دائما ما يفزعه
كان يخرج فى السابعة
كأنه يخرج من التابوت
ثم يعود طواعية
ومن تلقاء نفسه دائما
فى تمام الرابعة

لا تخفى حالة السأم الجحيمى الذى يعانيه إنسان هذا العصر، حتى تحولت حياته إلى نمطية قاتلة وممتدة عبر الزمن، وتأخذ كلمة "تابوت" ثقلا واضحا فى الإيحاء بدلالات أسطورية لا تخفى ملامحها، وما تتراسل به حالة إنسان هذا العصر مع دورة الحياة والموت أوالخصوبة والجدب. ويتحول البيت وما فيه من زوجة ذات صوت عال مزعج إلى دلالة الجدب والموت فى حين تتحول حالة الخروج من هذا البيت/ التابوت إلى الحياة والخصب.

وإذا كانت الأساطير القديمة تجعل للمرأة دورها فى بعث الرجل وخصوبة العالم فإن المرأة هنا تتحول هى والبيت إلى تابوت، وهذا التابوت رغم مغادرة الرجل له فى السابعة صباحا، فإنه يعود إليه مختارا فى الرابعة مساء. وهنا تأخذ حالة السأم أقسى ملامحها.

ويلفت النظر فى هذا الديوان حضورا واضحا لأجواء القتل، وقد كانت قصيدة "حديقة الرؤوس" هى الذروة لهذا الحضور. وهى قصيدة تستدعى

أحداثا مليئة بالدماء عبر التاريخ الإنسانى، وما يصنعه الإنسان بأخيه الإنسان، فى تشف واضح بقتله والاستمتاع الكبير بهذا القتل، حتى تحولت رؤوس القتلى إلى حديقة!

وقد سجلت الضمائر الثلاثة حضورها فى هذا الديوان، فهناك قصائد اتخذت من الضمير الأول "أنا" نسقا معتمدا، وهناك قصائد أخرى اتخذت من الضمير الثانى "أنت" نسقا معتمدا، فى حين استأثرت مجموعة ثالثة بالضميرالثالث " هو" متخذة منه نسقها المعتمد، وقد كانت غلبة الحضور للضميرين الأول والثالث.

وقد أدى ذلك إلى وجود حالة من الثراء واتساع المجال الذى تتحرك قصائد الديوان فى فضائه، لكن المتلقى لا يجد كبير عناء فى رصد التحول الدلالى للضميرين الثانى "أنت" والثالث "هو" إلى الضمير الأول "أنا"، وذلك فى كتلة واضحة من القصائد.

وبذا تبدو الهيمنة الكبيرة لذات واحدة متكلمة تتخذ أشكالا متعددة فى سردها. فقد تبث هذه الذات سردها بثا مباشرا مستخدمة الضمير الأول "أنا"، وقد تخاطب نفسها، وقد تتحدث عن نفسها بضمير الغيبة.

وقد بدا المجال المهيمن على قصائد هذا الديوان مجالا كونيا يشغل العالم الإنسانى فيه بؤرة كبيرة لهذا التأمل، سواء كانت رحلة التأمل هذه إلى داخل الذات الشاعرة أم إلى خارجها من كائنات إنسانية ممتزجة بالفضاء الرحب، ولم يكن التأمل قاصرا على العالم المعيش فقط، وإنما امتد ليفتح سردابا لتداخل الماضى مع الحاضر فى تآلف عميق.

كما كان للانحياز إلى الإيقاع النثرى دور واضح فى الميل بكفة بعض قصائده إلى جانب السرد القصصى. على نحو ما نجد فى القصة القصيرة جدا، خصوصا فى التركيزعلى مشهد قد يحمل عنصر المفارقة فى طبيعة تكوينه.

وقد أسهم التشكل الطباعى وتنسيق الصفحة فى بعض الأحيان فى تكريس شكل البنية القصصية داخل هذا الديوان على نحو ما نرى فى قصيدة "رغبة دفينة"

حيث بدا الشكل العام للصفحة وطبيعة متوالياته مقتربا كثيرا من منطققة القص، فى حين نجد فى قصائد أخرى مدى الإسهام الذى يحدثه الشكل الطباعى فى حركة تشكيل المعنى وتقطيع الجملة والفصل بين كلماتها حتى تستأثر كل كلمة بسطر كامل على نحو ما نرى فى قوله:

فقط:

اتركى هذه السحابة البيضاء

وحدها

لعلها تدل خطواتى

على

بقايا

المركب

القديم

فقد استأثرت شبه الجملة "على بقايا المركب القديم" بأربعة سطور كاملة

بمعدل كلمة واحدة فى السطر الواحد مما كان له إسهامه فى بث دلالة الحركة الزمنية التى استغرقتها الذات الشاعرة فى الوصول إلى ذلك المركب القديم، ومدى المعاناة التى تكبدتها فى سبيل ذلك، ومن ثم فرحتها بهذا الوصول.

وقد تلجأ الذات الشاعرة إلى ممارسة عنف واضح ضد اللغة نفسها فى محاولة منها لإعطاء دور للمتلقى فى إنتاج المعنى، وبذا يظهر أنه إذا كانت المتواليات اللغوية هى النظام فى هذا الديوان فإن تغييب هذه المتواليات يمثل صدعا لهذا النظام.

ولا تبخل الذات الشاعرة على المتلقى فى حركة التشكيل الطباعى بوضع نقط تشير إلى ما قامت به من إلغاء للمتواليات اللغوية، وهنا يتدخل المتلقى كى ينتج المعنى الممارس ضده عنف لغوى، وذلك بما يملكه من رصيد لغوي ومعرفى بطريقة إنتاج المعنى فى لغته، وبما يملكه من متابعة لإنتاج الذات الشاعرة وطريقة إنتاجها للمعنى.

ومما يلفت النظر فى هذا الديوان "تدريبات يومية" للشاعر محمد السيد إسماعيل توثيق القصائد، ففى أسفل كل قصيدة يكتب تاريخ كتابتها، وهنا يقع المتلقى بين حالتين، الحالة الأولى هى حالة القصيدة بما تحمله من إبداع يلعب الجموح الدور الأكبر فى تشكيله، والحالة الثانية هى حالة التوثيق لزمن كتابة القصيدة بما تحمله من وعى يلعب التعقل الدور الأكبر فى إنتاجه.

التشكيل الدلالى فى ديوان "تفسر أعضاءها للوقت"

يبدو عنوان ديوان "تفسرأعضاءها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين ذا غواية خاصة، حيث تبدو كلمة "تفسر" مخايلة من حيث انتماؤها. فقد يكون انتماؤها إلى عنصر الأنوثة فيكون فاعلها هو ضمير الغائب (هى) أويكون انتماؤها إلى عنصر الذكورة، فيكون الفاعل هو ضمير المخاطب (أنت) ولكن " أعضاءها" تأتى لتميل بجانب الدلالة إلى عنصر الأنوثة،لأن الأعضاء هنا مضافة إلى ضمير الغيبة (هى).ولكن عنصر الذكورة يبدو فى الكلمة الأخيرة من العنوان " للوقت"، وإذا كان عنصر الأنوثة يكتسب حيوية خاصة فى العنوان من خلال كلمة تفسر التى تستدعى وعيا خاصا للكائن الحى وقدرته على التفسير، ومن خلال كلمة أعضائها التى تشير إلى الحيوية لأنها ترتبط بالحياة، وهى جمع، مما يعطى مساحة للتخيل لدى المتلقى، وإمعان قدرته على الملاحظة والعيش مع كل عضو من أعضاء الأنثى فى حالة إيروسية.

وهذا العنوان يعطى الأنثى القدرة على الفعل، من خلال نهوضها بعملية تفسير أعضائها، فى حين بدا الوقت الذى يمثل عنصر الذكورة فى العنوان فى حالة تلق.

كما تنهض الحرفية أى استغلال الحروف فى إنتاج الدلالة بدورها المخايل فى هذا العنوان، فقد تكرر حرف التاء مرتين فى هذا العنوان "تفسر أعضاءها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين، بل إن العنوان بدأ به فى بداية كلمة "تفسر" وانتهى به فى نهاية كلمة "الوقت"، وهو حرف انفجارى مما يوحى بطريقة ما بعملية الانفجار التام فى الحكى والتفسير لدى الأنثى وعملية التلقى لهذا التفسير من قبل الوقت.

كما أن حرف الألف تكررمرتين فى " أعضاءها" مما منح دلالة الاستغراق فى الأعضاء الخاصة بالأنثى، وأعطى مساحة للاستغراق فى عملية التفسير.

وتبدو شخصيات العنوان متمركزة فى شخصيتين بينهما نوع من التفاعل: الشخصية الأولى تمثلها الأنثى والشخصية الثانية ذكورية يمثلها الوقت.

ويبدو عدم التحدد بوضوح فى هاتين الشخصيتين، فالضمير الذى يعود على الأنثى محير تماما فى مرجعه فلانعرف على وجه التحديد مرجعه، وعلام يدل بالتحديد، كما أن الوقت المعرفة فى العنوان يبدو عدم التحدد فيه بوضوح أيضا فلا ندرى أى وقت، وكيف يتم تفسير الأعضاء له.

كما أن الفعل المضارع تفسر يعطى دلالة الحضور والاستمرارية، ويدل الوقت أيضا على الزمن، ولكن رغم ذلك فإن عدم التحدد الزمنى له حضوره فى هذا العنوان فنحن لا نعرف بالتحديد متى تم هذا التفسير؟ وما موقعه من تيار الزمن المنطلق دائما للأمام؟. بل إننا فى كل مرة نقرؤه

ستستمر عملية تفسير الأعضاء وتلقى الوقت لهذا التفسير وتلقينا نحن لهذه الحالة.

وتنحسر الإشارات للمكان فى هذا العنوان فلا يوجد مايشير إلى عنصر المكان فى هذا العنوان، فلا نعرف فى أى مكان تم تفسير الأعضاء للوقت.ومن هنا فإن المتلقى عليه أن يطلق لخياله العنان كى يتصور شخصيات هذا العنوان من الناحية العمرية والنفسية والشكلية والعلاقة بينها، وعليه أيضا أن يطلق لخياله العنان كى ينتج المكان الذى تم فيه هذا التفسير.ويكمل ما ينقص فى الصورة العامة للزمان أيضا.

ويستطيع المتلقى أن يمضى بخياله ليسأل نفسه ترى هل توافق الشخصية المحورية فى هذا العنوان على ماأسند إليها من قيامها بتفسير أعضائها للوقت؟ أم لا توافق على ذلك؟ وهل يوافق الوقت على ما أسند إليه من استماعه لهذا التفسير؟ وهل هذا التفسير نفسه صحيح؟ أم به أخطاء؟ وما حجم الأخطاء فيه إن كانت موجودة؟، أو هل هى أخطاء محورية مؤثرة؟ أم أخطاء تافهة يمكن التغاضى عنها؟

ثم ما طبيعة هذا الصوت الراصد نفسه؟ ذلك الذى أنتج هذا القول " تفسر أعضاءها للوقت؟ وما علاقته بالشخصيات المحورية فى هذا العنوان؟

وما حجم المساحة التى يستطيع المتلقى أن يملأها قبل النطق بهذا العنوان؟ أو بعبارة أخرى كيف يفتح هذا العنوان بوابات لا نهاية لها ليدخل المتلقى من خلالها إلى عوالم لا تكاد تنتهى قبل أن يصل لهذا المنطوق اللغوى "تفسر أعضاءها للوقت"؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تثار فى ذهن المتلقى وهو يتلقى عنوان هذا الديوان للشاعر المصرى وليد علاء الدين.

ويبدو بوضوح فى هذا العنوان اتخاذ تقنية الانزياحات اللافتة نمطا معتمدا فى عتبة الديوان، مما يؤهل المتلقى للدخول لعالم النص وهو محمل بكثير من التوقع الذى يجعله متهيئا لهذا النوع من الإبداع الذى لايتمسح فى القارئ كقط أليف، وإنما يدرك أنه يجوس فى عالم وحشى من العلاقات اللغوية. وعليه أن يتسلح بكل ما فى جعبته من حس المغامرة لكى يستمر فى هذا الصراع بينه وبين هذا النص الذى لن يسلم نفسه بسهولة للمتلقى الذى تعود على التجوال فى حديقة مهذبة.

فإذا غادرنا هذه العتبة إلى عالم النص الرحب، وتجاوزنا الفجوات القائمة بين العتبة والنص، فإننا نجد أن هذا الديوان يتكون من ثمانى قصائد.هى على الترتيب بهاء الطبيعة فيك ونافذة الخمسينية وتينة تفسر أعضاءها للوقت و مر كالطفولة وثقب فى الروح وهناك على الإفريز وعزف متقطع آخر.

ونجد إضافة دلالية مهمة للعنوان من خلال القصيدة الثالثة، حيث يصرح الشاعر بـ" تينة تفسر أعضاءها للوقت" وهنا ينسحب هذا التصريح بأثر رجعى على عنوان الديوان ويتحدد مرجع الضمير هى في العنوان بأنه تينة وليس غيرها وهنا يبدو تداخل العوالم ليظهر عالم خاص ويكتسب النبات طاقة حياة من خلال صورة هذه التينة وأعضائها فالتينة والأعضاء والوقت تتداخل وتسهم كل منها فى تكوين ملمح من ملامح هذه الصورة اللافتة.

وعند المضى قدما فى قراءة الديوان يبدو انتماؤه إلى ما اصطلح على تسميته بقصيدة النثر، وقصيدة النثر فى الإبداع العربى الراهن تأخذ مساحة كبيرة جدا، وتتنوع تياراتها بصورة لافتة، كما يتنوع مذاقها إلى درجة هائلة.

فهناك تيار منها يتخذ من تهشيم العوالم نمطا معتمدا ويعيد خلق عالمه الخاص، وتصبح اللغة في هذا التيار لها مغامراتها الفاتنة، وهذا الديوان لا يبعد كثيرا عن حس المغامرة.

حيث تتميز الجملة فيه بكثير من الانحرافات اللغوية اللافتة، وليس هذا على مستوى الجملة مفردة فى العلاقات بين كلماتها المكونة لها، وإنما يظهر أيضا فى متواليات الجمل.

وتبدو التجربة الصوفية ذات حضور فاعل فى هذا الديوان للشاعر المصرى وليد علاء الدين، حيث تسربت عبر قصائده مسحة صوفية لا تخطئها عين المتلقى.

ومنذ القصيدة الأولى "بهاء الطبيعة فيكِ" تطل من ملامح التجربة الصوفية حالة خاصة للحب الذى لا يكاد ينتهى وتتحول الحبيبة إلى ثيمة لا تفارق أبدا، ومهما تتهشم العوالم ويفقد العالم قوانين الترابط بين أشيائه فإن حالة الحب الذى يبقى رغم انهيار العالم تشى بملمح صوفى بارز. حيث يبدوالحب الذى لايفنى فى مواجهة فناء الكون وانفراط عقده، وليس هذا التصور ببعيد عن سمات الحب كما تجلى فى التجربة الصوفية، التى تكرس للخلود رغم فناء العالم وأشيائه.

وقد ظهرت حالة الحب التى تشى بملمح صوفى بارزمن خلال تقنية

المفارقة التى تتجسد من خلال الاستدراك، حيث تتشكل القصيدة من خلال ثنائيتين مختلفتين: الثنائية الأولى هى مغادرة الطبيعة أشياءها والثنائية الثانية تكون على الجانب المعاكس حيث تظل الذات الشاعرة ممعنة بتفكيرها فى الحبيبة.

يقول تخلّى الطبيعة أشياءها:

فلايستضيف الورق الحبر

ويستعصى الحجر على سن الأزميل

كذا الأخشاب...

ويصد الجلد شروط الدبغ

وماء الأصباغ

وينتهز لحاء الأشجار الوقت ويهجر حكمته،

الطين يغادر طينته:

يختصم التشكيل،

ويصحو الحاسب مندهشا

من هول فراغ الذاكرة

وتستمر الذات الشاعرة فى ضخ المزيد من ملامح تخلى الطبيعة عن أشيائها حيث يتجسد هذا التخلى من خلال خمسة مقاطع كاملة تعطى صورة فوضوية لانهيار العالم وفقدان القانون المنظم لأشيائه، حتى يصل فى

نهاية القصيدة وعبر مقطعين اثنين إلى ما يمثل الجانب المناوئ لما سبق من انهيار، فيقول:

(ورغم طلاق الطبيعة

أشياءها

فى الشرفة، أجلس وحدى

حيث اعتدت

أمعن . فينا. تفكيرى

فأرى أنكِ حاضرة

بكل بهاء الطبيعة فيكِ)

(أنا وأنتِ..

طبيعة

لا تتخلى عن أشيائها)

وتشى حالة التوحد مع الحبيبة فيما سبق بطريقة ما بالحلول والاتحاد فى التجربة الصوفية. كما تأخذ كلمة "بهاء" مركز الثقل فى الإيحاء بالملمح الصوفى فى هذا المشهد.

وإذا كانت التجربة الصوفية فى القصيدة السابقة تبدو مخايلة، وليست صريحة تماما فإن قصيدة "مر كالطفولة" يبدو فيها أن الخلفية المعرفية الصوفية لها حضورها بوضوح من خلال التراسل مع صوت النفرى الشهير

فى مواقفه ومخاطباته.

حيث يقول:

أوقف الصيف خارج جمجمة الفقير، وقال: أى عاصفة تود؟

ويقول:

أوقف الغيمة فى مستهل المطر، وقال هل رأيت عشبا؟

ويقول:

أوقف الصخب فى مطلع الرعشة، وقال: هنا لبلابة.

ويقول:

أوقف اللوز فى مدرج السكّر، وقال: كن بائعة للخرز.

وليس بخاف هنا حضور صوت النفرى فى كتابه المواقف والمخاطبات من خلال بنيته الخالده " أوقنى فى.. . وقال... " هذه البنية اللافتة التى سجلت حضورا صوتيا لافتا فى الإبداع الشعرى المعاصر عموما، مما يدل على عمق صوتها وخلوده.

وفى القصيدة الأخيرة "عزف متقطع آخر" يطل الكثير من المعجم الصوفى كالعزف والأرواح والعارف، وتنهض الذات الشاعرة بتشكيل عالم خاص يتراسل مع العوالم الصوفية التى أنتجتها الحضارات المختلفة كالحضارة الفرعونية والحضارة الإسلامية.

كما تبدو من ملامح التجربة الصوفية هذا القفز اللافت بين الكائنات

من خلال استخدام تقنية الاستعارة التى توحد بين كائنين متباعدين، والشاعر هنا يصل بهذه التقنية إلى مدارات لافتة. ويصل من خلالها إلى العمق الذى يجمع بين الكائنات المتباعدة فى تآلف عميق. ويعدالعمق الذى يجمع بين الكائنات المتباعدة فى تآلف عميق هو بالأساس جوهر التجربة الصوفية.

كما تظهر تقنية الدوائر التشبيهية فى قصيدة "عزف متقطع" حيث يقول:

مدلاة كعنقود، كوطواط، كمسبحة، كأنشوطة، كمشنقة، كأيقونة

كـــ..................

فالمشبه واحد لكن المشبه به متعدد وعلى الرغم من اتفاقه فى الشكل فإن الأثر النفسى ربما يختلف فالعنقود قد يشبه الأنشوطة ولكن شتان بين ما تثيره كلمة عنقود فى النفس من فرح وخصب واستدعاء للحياة وما تثيره كلمة مشنقة من انقباض واستدعاء لحالة إزهاق للروح.

ولكن يتأكد هنا الحس الصوفى الذى يرى بنظرته الثاقبة الأشياء المتباعدة فى الأثر النفسى تعيش فى تآلف عميق.

كما لا يخفى أيضا ـ من خلال النموذج السابق ـ لجوء الذات الشاعرة فى بعض الحالات إلى الاستغناء عن اللغة نفسها فى إنتاج الدلالة، والتعويض عن ذلك بالنقط التى تطلق حرية المتلقى بصورة أوسع فى إنتاج الدلالة كى يكون مشاركا فى عملية إبداع النص نفسها. وعلى المتلقى أن يمعن خياله لينتج مالا حصر له من كائنات تقع فى موقع المشبه به لهذه المدلاة.

كما يلعب التكرار دوره فى هذا الديوان "تفسر أعضاءها للوقت" للشاعر المصرى وليد علاء الدين. وقد تجلى بصورة واضحة فى قصيدته "هناك على الإفريز" حيث تكرر هذا التركيب سبع مرات فضلا عن العنوان وذلك فى خمسة وعشرين سطرا، وقد أخذ هذا التركيب مركز الثقل فى القصيدة كلها، فكان هو المنطلق فى كل دفقة من دفقات القصيدة، وفى كل دفقة نجد صورة جديدة مرتبطة فى وجودها بالإفريز.

وعلى الرغم من وجود العلاقات اللافنة بين كلمات الجملة الواحدة ووجودها أيضا فى متواليات الجمل فإن البنية السردية لانعدمها فى هذا الديوان، حيث تبدو فيه كتل سردية تساعد المتلقى فى عملية التذكربعد فراغه من قراءة هذا الديوان، وتنهض بدور التعويض فى هذه الناحية ـ أعنى ناحية التذكر. عن غياب الموسيقى التى تسجل حضورا عاليا كما نجدها فى النمط الخليلى.

الفصل الثانى عشر

عن الوسائط وأثرها فى الأدب

تعد الظاهرة الأدبية من أكثر الأشياء المتغيرة تبعا للوسائط وما يلحق بها من تغيرات، وهذه التغيرات تؤثر على الظاهرة الأدبية ومكوناتها وترتيب هذه المكونات، ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل إلى حد بعيد عن طريق الوسائط التى تحمله، بحيث يعد التغيير الذى يحدث فى الوسائط منعكسا إلى حد كبير على طبيعة الظاهرة الأدبية نفسها، فتظهر أنواع أدبية، وتختفى أنواع أخرى بسسبب الوسائط، فالشفاهية كان لها دورها فى هيمنة أنواع أدبية، وظهور سمات أدبية خاصة لهذه الأنواع التى تتخذ من الإنشاد نسقا معتمدا، وتتخذ من السمع أداة التلقى الأولى، كما أن الناظر إلى الأدب يجد أن اختلاف الوسيط له تأثيره الواضح على اختلاف التناول للموضوع الواحد، ونظرة إلى روايات نجيب محفوظ ترينا هذه الحقيقة بوضوح، فالروايات فى صورتها الورقية تختلف عنها فى صورتها السينمائية، كما أن رواية عميد الأدب العربى الخالدة دعاء الكروان تختلف فى صورتها الورقية بوضوح عنها فى صورتها السينمائية، وهذا يرينا إلى حد بعيد دور الوسائط فى تشكيل الموضوع الواحد، ورسم ملامح مختلفة لهذا الموضوع الواحد، لأن اختلاف الوسيط يؤدى فى النهاية إلى اختلاف الرؤية، ومن ثم اختلاف التلقى لهذه الرؤية.

وإذا عدنا بالذاكرة إلى الوراء فسنجد التأثير الكبير الذى أحدثته المطبعة على الأدب، حيث أسهمت بشكل واضح فى اختفاء أجناس أدبية كان لها الوجود الواضح فى خريطة الأدب قبل ظهورالمطبعة مثل فن المقامة مثلا، أو كان لها من الذيوع الكثير مثل المختصرات والحواشى، كما أنها أدت إلى ظهور الصحافة التى خلصت الأدب من المحسنات البديعية المتكلفة، وأسهمت فى ظهور فنون أدبية ارتبطت بظهور الصحافة، مثل فن المقال الصحفى والتحقيق الصحفى.

كما يبدو بوضوح دور الوسائط العصرية فى اختلاف مفهوم المؤلف / النص / القارئ، حيث يبدو المؤلف من خلالها ليس الواحد الفرد الذى يضطلع وحده بإنتاج النص، كما أن النص يختلف مفهومه، حيث يفقد مفهومه الورقى الذى له بداية ونهاية، أو له شكل ثابت، يراه القراء المختلفون، وإنما بدا النص متحركا، لا يمتلك عنصر الثبات، فهو ليس له بداية وليس له أيضا نهاية، وله الكثير والكثير من الأشكال المتغيرة، بحسب استخدام القارئ للرابط، أما القارئ فيتأثر بالضرورة بهذه التغيرات الطارئة على المؤلف / النص، فيكون لذلك تأثيره على عملية القراءة وآلياتها. ومن أبرز ذلك التأثير المشاركة الكبرى فى إنتاج النص، والمساهمة فى تحديد شكله المقروء فى لحظة القراءة، ومن ثم النجاح فى تقليص المسافة بين المبدع والمتلقى إلى أقصى حد ممكن.

كما لا يخفى دور الوسائط الحديثة فى زلزلة سلطة الرقابة على المصنفات الأدبية، وفتح المجال واسعا للأديب للتواصل مع أكبر مساحة من الزمان والمكان والمتفاعلين معه، حيث كان الأديب قبل ظهور هذه الوسائط

يعانى الأمرين من أجل التعريف به أو التعريف بإنتاجه، لأن محاولة النشر لم تكن ميسورة بسهولة، مما أدى إلى هيمنة الأدب النخبوى، الذى يخرج من مصفاة المكرّس لهم أدبيا وإعلاميا، وأضاع الكثير من النبض الخلاق لأدباء لم يسعفهم الحظ لنشر إنتاجهم، ومن ثم التفاعل معه، فى حين وجدنا مثل هؤلاء الأدباء المغمورين فى السابق يطفون الآن على السطح، كل حسب قدرته ونشاطه فى استخدام هذه الوسائط العصرية، مما كان لذلك تأثيره الكبير على الظاهرة الأدبية، فلم تعد نخبوية، ولم يعد يدخل فى اهتمامها بالدرجة الأولى فكرة مستوى الكتابة، وربما رأى البعض فى هذا نوعا من الأثر السلبى، بسبب ما يرونه من حجم الأخطاء فى حق اللغة العربية، وضعف مستوى الكتابة، لكن ذلك لاينبغى أن يغض طرفنا عن تلمس الإنسان فى كل ذلك، وعن معرفتنا لأدباء ما كان لنا أن نعرفهم لولا وجود هذه الوسائط، وعن كثير من النبض الإنسانى فى حمياه الدافق، ومن ثم حسن إصاخة السمع لأكبرمساحة من الأصوات المختلفة فى المجتمع، ورسم صورة أوضح من ذى قبل لسوسيولوجيا الأدب .

ومن أثر الوسائط العصرية الهائل معرفة الأدباء العالميين، ومعرفة الكثير من رؤاهم وإنتاجهم المتاح، على هذه الوسائط، ومن ثم التفاعل الخلاق مع هذا الإنتاج وتلك الرؤى، وما ينهض به ذلك من هيمنة سمات أدبية خاصة بسبب هذا التفاعل، أو ظهور أنواع لم تكن لها هيمنتها من قبل، مثل التأثر الواضح لدى الكثير من أدبائنا بشعر الهايكو اليابانى.

ومن هنا فإن فكرة العالم قرية واحدة الآن تكاد تتحول إلى فكرة أبعد منها، وهى إن العالم شاشة.

كما لايخفى الأثر الفاعل لهذه الوسائط فى عملية التفاعل الخلاق بين المبدع من ناحية والمتلقى من ناحية أخرى، وما ينسحب بسبب ذلك على النص، فقدرة المبدع على معرفة صدى إنتاجه عند أكبر شريحة ممكنة أصبحت كبيرة ومتاحة، وذلك من خلال تعليقات القراء، مما يجعل هناك فرصة كبيرة للتحرك النصى، واختلاف مركز الثقل فيه، ويجعل من المتلقى مشاركا فعالا فى إنتاج النص بعد أن كان رأيه فيما يراه من نص ورقى لا يأخذ فرصته فى الظهور الكامل، ومن ثم فإن بنية المؤلف الواحد للنص الأدبى تتخلخل نتيجة لوجود عدد كبير يكون له إسهامه الملموس فى إنتاجية النص.

كما لا يخفى أيضا الأثر الكبير لهذه الوسائط فى إزالة الحدود الفاصلة المكرس لها بين الأنواع الأدبية، ومن ثم ظهور مايسمى بالنص التشعبى، الذى يجمع الكثير من سمات الأنواع المختلفة ـ كما هى معروفة فى السابق ـ فى نص واحد، وهذا النص الواحد لايكاد ينتهى، ولا يكاد يعرف أشكاله المتنوعة إلا الله سبحانه وتعالى.

كا أدت هذه الوسائط العصرية إلى تكريس دور العين فى التلقى للظاهرة الأدبية.

وعلى الرغم من هذ الفتح الهائل فى عالم الوسائط، وما أقامه من اتصال واضح بين أفراد هذا العالم فإن ذلك لا ينبغى ألا يغض طرفنا عن فكرة الانعزالية، حيث بدا الإنسان منعزلا فى غرفته، وهو يحاور كائنات وهمية، كان لها الأثر الفعال فى تغيير طريقة تفكيره وفى وجود مشاعر خاصة

أوجدتها هذه الوسائط.

وبذا فإن الفكرة ونقيضها موجودة من خلال هذه الوسائط، مما يؤدى إلى انعكاس واضح على الظاهرة الأدبية.

وفى النهاية لا يخفى دور المؤسسة فى اقتراب المتلقى أو ابتعاده عن عالم الوسائط الثرى، فمؤسساتنا الثقافية لم تصل بعد إلى الشروع فى خطة عملية لتفعيل دور الوسائط العصرية ليكون لها إسهامها الكبير فى الحراك الأدبى المنشود.

الفصل الثالث عشر

التشكيل الفنى فى "دوخينى يا لمونة"

ليس بخاف على الإطلاق الموقع المتميز فى خريطة الأدب فى هذا العصر للشعر العامى، حيث استطاع بعض الشعراء الحقيقيين أن يكتسبوا أرضا خصبة فى هذه الخريطة بما أبدعوه من شعر وجد طريقه إلى قلب الجماهير العريضة، فتفاعلت معه على نحو جعل أمير الشعراء أحمد شوقى يبدى تخوفه الشديد على اللغة العربية من شعر بيرم التونسى، وقد كانت هناك قامات كبيرة مثل فؤاد حداد وصلاح جاهين وغيرهما أثبتت حضورها الفاعل فى هذه الخريطة، واكتسبت بعض القصائد العامية قمة ربما تفوق قمم القصيدة الفصيحة نفسها بما فيها من قدرة تصويرية عالية، وعمق فكرى واضح، ولغة مدهشة ذات رصيد ثر فى وجدان الجماهير العريضة.

ويأتى شاعر العامية الدكتور يسرى العزب لينضم إلى هذه القافلة الألقة من الشعراء، ويقدم بإسهاماته رصيدا شعريا يضيف إلى القصيدة العامية ومكاسبها.

وقد قدم الشاعر على مدار رحلته الشعرية التى امتدت إلى أكثر من أربعين عاما دواوين كثيرة مثل فوازير فلاحية وتغريبة عبرزاق الهلالى وشجرة مريم وخيال المقاتة وميلاد البحر ووش وضهر وفتافيت الثورة وقمر المغارب

و ويحصل وحلق حوش ودوخينى يالمونة وغيطان الفقر وفك العمل وأعمال أخرى غير ذلك كلها تنبض بالحس المصرى الخالد وتؤكد الشاعرية المصرية فى نموذجها العامى الفذ الذى يحمل مذاقا خاصا يكشف عن طبيعة المصريين بوضوح، ويؤكد موقعهم المتميز ليس فى خريطة الشعر العربى فقط بل وفى خريطة الشعر العالمى أيضا.

وفى هذا الديوان الذى بين أيدينا " دوخينى يا لمونة " تبدوالثيمة العامة المسيطرة هى الانحياز للحب و الجمال والتراسل الحميم مع واقع الطبيعة المصرية الأصيلة، ورفض القبح، سواء كان هذا القبح على مستوى الفرد الواحد أم على مستوى الوطن.

كما ينهض التشكيل الكتابى فى هذا الديوان " دوخينى يا لمونة " بدوره فى إنتاج الدلالة، حيث يبدو اهتمام الذات الشاعرة بالتشكيل الكتابى فى هذا الديوان، وذلك لقناعتها بالدور الكبير الذى ينهض به التشكيل الكتابى فى إنتاج الدلالة، وهنا تأخذ القصيدة العامية دورها فى التحرك والتراسل عبر الشفاهية والكتابية، لأن المكرس له بالنسبة للقصيدة العامية انحيازها إلى التعبير عن الجانب الشعبى فى اهتمامه بمخاطبة السمع أكثر من مخاطبة البصر، ولكن الذات الشاعرة تهتم هنا بالحاسة البصرية ورؤيتها للصفحة المكتوبة وما تنهض به هذه الرؤية من بث دلالة معينة تصبو إليها الذات الشاعرة، وهذا ما بدا واضحا فى صفحات هذا الديوان " دوخينى يا لمونة " للشاعر الدكتور يسرى العزب، ففى قصيدة " عش الوردة " يتبدى الاهتمام واضحا بالتشكيل الكتابى، حيث يقول:

أغلى من حبك ليّ مافيش

بيرطب روحى

ويداوى جروحى

ويشعلل روحى

يجوعنى

يشبعنى

يمشينى

يجرينى

يوقعنى

يوقفنى

يدفعنى تانى

يرجعنى

متحير تانى

ف علم الغيب

وان جيت استحمل . وغلاوتك . ما استحملنيش

ينهض التشكيل الكتابى فى السطور السابقة باستدعاء حالة المحب المتعلق بحبيبته تعلقا شديدا، حيث لا يملك أمام هذا الحب الكبير شيئا من

إرادته، فيذهب به الحب إلى أقصى اليمين، ويرجع به مرة أخرى إلى أقصى اليسار، فهو لا يثبت على حال واحدة ن وهذا ما يبدو بوضوح أمام البصر فى الصفحة، وبذا تستغل الذات الشاعرة بياض الصفحة، فى إنتاج الدلالة.

كما تلجأ الذات الشاعرة إلى تقنية النقط لتجعل المتلقى ينهض بدوره فى إنتاج الدلالة، وبذا يتعطل وصول المعنى دفعة واحدة إلى المتلقى، ويتحول المتلقى من مستقبل فقط للنص إلى مشارك فاعل، لا ينكر دوره القوى فى إبداع النص مع الذات الشاعرة نفسها.

وتعتمد الذات الشاعرة بعض التقنيات التى تسهم بوضوح فى التشكيل الموسيقى اللافت، منها الترديد بكثافة سواء على مستوى الحرف أو على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة.

يقول مخاطبا حفيدته " جنا "

ياجنا الجنة يا دانى

يا جنا جدك تعالى

نوّرى الأيام بحالها

زحزحى ظلم الليالى

رجّعى قلبى اللى عجز

ربع قرن من الزمان

آه يا بنتى

يا حبيبتى

لو عرفت

إنك انت

مدتينى بعمر تانى

لما شفتك وانتِ جاية

شفت مامتك ضحكة حلوة

شفت مامتك ضحكة حلوة

فرّحت عمرى فى ثوانى

خلت الأحزان تولى

بيّضت وش الأمانى

تعتمد الذات الشاعرة هنا ـ وفى قصائد الديوان ـ تقنية الترديد، حيث يسهم هذا الترديد فى إشاعة جو موسيقى واضح، ينهض بدوره فى جذب المتلقى، وقد بدا ترديد الحرف بوضوح فى القصيدة السابقة خصوصا حرف التاء الذى سجل كثافة ترديدية عالية، ومنذ السطر السابع ظل ترديد هذا الحرف فى جميع السطور المتبقية من القصيدة، ولم يخل سطر من هذه السطور من ترديده، بل إنه تردد فى بعض السطور أكثر من مرة، مما أشاع جوا موسيقا عاليا، وتواءم مع خطاب الحفيدة القريبة من قلب الجد، وساهم فى قرب القصيدة من الإيقاع الراقص الذى يتبدى دائما حينما يخاطب الجد الأحفاد، مقتربا من عالمهم، ومنسجما مع حركاتهم الراقصة. ولم يكن حرف

التاء هو الحرف الوحيد الذى سجل كثافة ترديدية عالية، وإنما تعانقت مع ترديده حروف أخرى مثل حرف الياء، ووالميم والجيم، فى حين كان ترديد حرف النون يأتى فى موقع القافية فى الغالب.

وهناك تكرار الجملة الفعلية " شفت " الذى يستدعى حالة الكشف البصرى والتواؤم بين الحفيدة وأمها فى عين الجد الذى يوحد بينهما فى ناظريه.

كما يبدو تكرار أسلوب النداء ذا حضور فاعل فى هذه القصيدة خصوصا فى بدايتها، وهناك تكرار الصيغ خصوصا فعل الأمر الذى تتوجه به الذات الشاعرة إلى الحفيدة " نوّرى . زحزحى . رجّعى " مما يستدعى القدرة العالية لهذه الحفيدة الصغيرة على إدخال الفرح الحقيقى على قلب الذات الشاعرة.

وبذا تبدو الأهمية الفاعلة لتقنية الترديد فى إشاعة جو موسيقى خاص تتغياه الذات الشاعرة.

ويتميز هذا الديوان بالتشكيل المجازى اللافت، حيث يبدو الانزياح سمة فاعلة فى قصائد هذا الديوان.

ويعرف رومان جاكبسون الانزياح بأنه " توقع قد خاب " حيث يتوقع المتلقى بمجرد ذكر كلمة ما كلمات تدور فى فلكها، وذلك على المستوى المألوف فى الخطاب، ولكن دائما ما يكسر المبدع أفق التلقى لدى القارئ، فيعتمد علاقات لافتة بين الكلمات لم تنتجها اللغة من قبل فى السياق المألوف.

وفى هذا الديوان يبدو التشكيل المجازى خصوصا التشبيه والاستعارة ذا حضور فاعل

وفى بعض القصائد تلح الذات الشاعرة على الرمز، فيبدو العمق الفلسفى الواضح، والقدرة التصويرية اللافتة، فى قصيدته " آخر شفطة فى الخمسينة "يقول الشاعر الدكتور يسرى العزب:

مرت سنوات والقطر بيرمح فى الفلوات..

مبهور بالنور.. وشباب.. وهضاب..

وجزر.. ونبات.. واولاد.. وبنات

عايشين مع بعض تبات ونبات..

.... بيشدوا الأرض إلى السموات

عدت سنوات.. والقطر بيرمح..

جوّه غابات.. القطر بيرمح جوه سراب

صحراء وعذاب.. وألم وضباب..

وحروب ودمار.. وديار محشورة فى أرض خراب

لا تخفى أهمية الإلحاح على صورة القطار حتى تحولت إلى رمز عميق الغور فى هذه القصيدة، فبدا هذا القطار رمزا لرحلة حياة الذات الشاعرة أو رحلة الحياة نفسها، وهى تمر عبر السنوات الممتدة، وتنتقل من حال إلى حال، وتمر بالفلوات والجزر والغابات، وتبدو قدرة الذات الشاعرة على

تشكيل الصورة المتحركة فى هذه القصيدة اللافتة، والقدرة العالية على التقاط صور عميقة الغور مثل قوله عن الأولاد والبنات:

عايشين مع بعض تبات ونبات..

.... بيشدوا الأرض إلى السموات

فيستدعى الصورة الملائكية لهؤلاء الأطفال الذين هم موجودون على الأرض لكن وجودهم يجعل على هذه الأرض ملامح السماء، كما يستدعى جو الحدوتة فى الأدب الشعبى، حيث تنتهى بهذه الجملة الخالدة " وعاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات "

وبذا يتم توظيف التراث الشعبى لصالح القصيدة فى شعر الدكتور يسرى العزب.

الفصل الرابع عشر

الثورة فى شعر صلاح جاهين

يعد شاعر العامية المصرية صلاح جاهين من أبرز شعراء القرن العشرين بما تركه من أشعار مازال لصداها الرنين ذو المذاق الخاص فى نفوسنا جميعا، وقد بدا أن هذه الأشعار ثابتة على مدار الزمن، خصوصا رباعياته التى اشتهرت برباعيات صلاح جاهين، والتى تحمل عمقا واضحا جعلها تلمس قلب الإنسان وعقله فى كل زمان ومكان، كما تتميز بجانب عمقها الواضح بقدرتها التصويرية العالية ولغتها المشبعة بالدفء.

وقد جعلت هذه الرباعيات الأفكار الفلسفية العميقة التى تتناول الحياة والمصير تصل إلى الجمهور العريض بفضل بساطتها اللغوية الآسرة وقدرتها التصويرية الفائقة، ولم يشعر المتلقى بغربة هذه الأفكار ذات العمق العميق عن روح الشعر.

ولم يحدث فيما أعلم فى تاريخ الشعر العربى من استطاع أن يلمس قلب الإنسان النابض بهذه البساطة والعمق مثل صلاح جاهين فى رباعياته.

كما يعد الشاعر صلاح جاهين أبرز من تغنى بثورة يوليو المجيدة، حيث التقط حالة الفرح الواضحة فى البيئة المصرية آنذاك وحالة التفاؤل الوثاب، وعبر عن ذلك كأصفى وأعذب ما يكون التعبير فتجاوبت الجماهير العريضة مع شاعرها الذى وجدت نفسها بوضوح فى أشعاره.

وقد فيّض الله له من يحمل أشعاره فى بهائها الفذ إلى الملايين وذلك من خلال اللحن الوثّاب والأصوات الموهوبة التى تغنت بهذا الشعر فى فترة الحلم القومى الذى كان يجمع تحت عباءته آمال الملايين ممن رأوا فى ثورة يوليو وزعيمها جمال عبد الناصر التوثب الخلّاق للأمة العربية، من أجل استعادة مجد طال غيابه، وحانت عودته على أيدى فلاح من الفلاحين يقود أبناء وطنه ذوى الجبهة السمراء الشامخة لاستعادة هذا المجد الذى أصبحت ثماره دانية وحان قطافها.

وقد وجدت الثورة المصرية فى شاعرها صلاح جاهين نفسها، فكان هو لسان الثورة المعبر، ولم يكن فى تعبيره عن الثورة إلا الصدق فى بساطته وفرحه، بعيدا تماما عن التكلف أو الادعاء او ركوب الموجة، ومن هنا كان التجاوب الكبير معه، حتى أصبحت أعماله الفنية متسربة فى صميم الإنسان المصرى، فهو شاعر ثورة يوليو بامتياز وابنها الأبر الأعز.

وقد كان للغناء أهميته البالغة فى نشر أشعار صلاح جاهين، ومن ثم تأثيرها لأنها كانت تعتبر عنوان المرحلة وصوتها، فوجدنا عبد الحليم حافظ، وهو مغنى الثورة يشدو بكلمات صلاح جاهين فى حماس بالغ مستمد من حماس الجماهير العريضة وقائدها وفى الوقت نفسه انعكس عليها، ولم يكن مغنى الثورة عبد الحليم حافظ هو الوحيد الذى شدا بكلمات صلاح جاهين ذات المذاق الخاص، وإنما الأصوات الذهبية فى ذلك العصر مثل صوت فايزة أحمد وصوت وردة الجزائرية وغيرهما..

وإذا حاولنا تتبع بعض ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين فإننا نجد

منها ملمحا واضحا هو الحب الشديد للوطن والاندماج فيه، حيث يمزج بين الوطن والحبيبة، فهو يجعل من الوطن حبيبة يأخذها بالأحضان، فنراه يقول فى تلك الأغنية الشهيرة التى شدا بها عبد الحليم حافظ، ولحنها كمال الطويل:

بالأحضان بالأحضان

بالأحضان

بالأحضان يابلادنا ياحلوة بالأحضان

فى معادك يتلموا ولادك يابلادنا وتعود أعيادك

والغايب مايطيقش بعادك يرجع ياخدك بالأحضان

فنجد فى هذا المقطع تصوير بلادنا حبيبة حلوة نأخذها بالأحضان، وتتكرر " بالأحضان " ست مرات فى هذا المقطع، حيث يبدأ المقطع بها وينتهى بها، وتأخذ مركز الثقل الواضح فى إشارة إلى حالة استعذاب كبيرة لهذه الأحضان.

ولا تخفى حالة المزج الواضحة بين الحبيبة والأم، ففى البيت الرابع تأخذ هذه الحبيبة ملامح الأم التى يأخذها أولادها بالأحضان، والغائب منهم لا يطيق فراقها.

بعد ذلك يقول:

بالأحضان بالأحضان بالأحضان

بالأحضان يابلادنا ياحلوة بالأحضان

بالأحضان ياحبيبتى يا أمى

يابلادى ياغنيوة ف دمى

على صدرك ارتاح من همى

وبأمرك اشعلها نيران

فى المقطع السابق يلتقط صلاح جاهين حالة الحب العميقة جدا بينه وبين حبيبته / الأم / البلد، وينهض تكرار " بالأحضان " أيضا فى إشاعة الموسيقى بطريقة لافتة، تدل على حالة الشجن والحب العميق بينه وبين بلادى / الأم / الحبيبة.

ويبين مقدار تأثيرها عليه، وأنها منه بمنزلة القلب من الجسد، فهى غنيوة فى دمه، وعلى صدرها يرتاح من همومه، وبأمرها يشعل هذه الدنيا كلها نيرانا حارقة على المستعمر وأعوانه.

وتتميز هذه القصيدة بالحس الوطنى المرتفع، وهى بمثابة التعويذة التى تعلق برو ح المصرى، لأنها تمثل قدره الغالب.

وبسبب من حالة الحب الطاغية لبلاده فإن ملمح الثورة على المعتدى يتشكل بوضوح فى شعر صلاح جاهين، ومن تجلياته قصيدته خالدة الذكر " والله زمان يا سلاحى " والتى غناها عبد الحليم حافظ، وتحولت إلى أغنية فى كل فم، خصوصا من جنودنا البواسل على الجبهة، فى حروبهم التى خاضوها فى عصر الزعيم جمال عبد الناصر.

يقول:

والله زمان يا سلاحى

اشتقت لك فى كفاحى

انطق وقول أنا صاحى

يا حرب والله زمان

والله زمان ع الجنود

زاحفة بترعد رعود

حالفة تروح لم تعود

إلا بنصر الزمان

هموا وضموا الصفوف

شيلوا الحياة ع الكفوف

يا ما العدو راح يشوف

منكم فى نار الميدان

يا مجد يا مجدنا

ياللى انبنيت عندنا

بشقانا وبكدنا

عمرك ما تبقى هوان

فالسلاح فى هذه القصيدة يتحول إلى صاحب ورفيق غائب، ثم التقى ورفيقه الجندى، فيهتف الجندى " والله زمان يا سلاحى "، فقد اشتاق للكفاح، وهاهو يطلب من رفيق دربه السلاح أن ينطق، ويقول: أنا صاحى، فالحرب قد أطلت بوجهها بعد غياب طويل، ولا تخفى حالة الفرح بالحرب فى هذه القصيدة، وليس ذلك لميول عدوانية، وإنما لأنها هى السبيل الوحيد أمام المصرى لتقرير مصيره ضد عدوان غاشم، من مظاهره هجوم ثلاث دول مجتمعة على أرضنا الغالية، كى تسلب الشعب ثورته.

كما وقف بشعره إلى جانب الثورة فى كل مواقفها، مثل الوحدة مع سوريا، ووقف أيضا مع نماذج البطولة الفذة فى تاريخ العرب المعاصر مثل جميلة بوحريد، ووقف مع حركة البناء الضخمة لمصر المعاصرة مثل مشروع السد العالى العظيم، ومصانع الأسمنت و الحديد والصلب.

ويعد من ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين ملمح الثورة على الخوف الساكن فى الأعماق، فهو يلمس بمهارة فائقة حالة الخوف التى تسكن فى قلب الإنسان نتيجة وجود قوى أسطورية مخيفة تمثلها الإنسان فى صورة سحلية أسطورية طولها فرسخان وعيونها كهفان وخشمها بربخان، ورغم موت هذه السحلية التى ترمز إلى العصور القديمة وتمثلها لما يخيف فإن حالة الخوف مازالت كما هى.

يقول

كان فيه زمان سحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها بربخين

ماتت.. لكن الرعب لم عمره مات

مع إن فات بدل التاريخ تاريخين

عجبى!!!

أما ملمح الثورة على كتم الإنسان لصوته الحق بسبب من خوفه فله حضوره الفذ فى رباعية صلاح جاهين الرائعة، والتى يقول فيها:

ياعندليب ماتخافش من غنوتك

قول شكوتك واحكى على بلوتك

الغنوه مش حتموتك...... إنما

كتم الغنا هو اللى ح يموتك

عجبى!!!

فالعندليب هنا رمز للإنسان الذى خلقه الله حرا ناطقا ذا صوت جميل يستطيع به أن يغنى أغنيته وأن يقول شكواه ويحكى عن بلواه، ولكنه يحاول بكل طاقته أن يكتم غناءه، فيأتى صوت الشاعر الثائر على هذا الوضع الظالم، ويكشف لهذا العندليب عن سوء تقديره للموقف، لأن الذى يميته هو كتم الغناء.

وربما كان هذا الملمح مستدعيا لما كان يقال عن عهد الرئيس جمال عبد الناصر من تكميم للأفواه، ومن غياب واضح للديمقراطية.

كما يبدو من ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين ملمح الثورة على

العلاقات الإنسانية الفاسدة، وذلك من خلال لمس واقع اجتماعى فاسد يتمثل فى الشقيق الذى أصبح يمص دم الشقيق، بما تحمله صورة مص الدم من استدعاء لصورة مصاصى الدماء المرعبة، وما يزيد فى بشاعتها أنها من الشقيق لشقيقه.

يقول:

قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق

والناس ماهياش ناس بحق وحقيق

قلبى رميته وجبت غيره حجر

داب الحجر... ورجعت قلبى رقيق

عجبى!!!

كما يبدو من ملامح الثورة فى شعر صلاح جاهين ملمح الثورةعلى المظاهر الفاسدة، والتفاوت الطبقى البين بين أبناء آدم، ولكنه بألمعية حادة يكشف عن الزيف فى هذه النظرة التى تقنع بالمظاهر الكاذبة، ولا تصل إلى جوهر الأشياء.

يقول:

ضريح رخام فيه الشريف اندفن

وحفرة فيها الشريد من غير كفن

مريت عليهم.. قلت يا للعجب

لاتنين ريحتهم ليها نفس العفن

عجبى!!!

فالضريح الرخام الذى يبهر العين، والمدفون فيه الشريف ليس أفضل حالا بالنسبة للميت من حفرة يدفن فيها الشريد من غير كفن، لأن الضريح الرخام لم يمنع الرائحة العفنة لهذا الشريف المدفون فيه، مثل الحفرة تماما.

وعلى الرغم من وفاة صلاح جاهين منذ أكثر من ربع قرن فإنه مازال حاضرا حضورا فذا فى الوجدان الجماعى لهذه الأمة، باعتباره قلبا نابضا منحها أصدق الكلمات، وقد تجلت هذه الحقيقة بوضوح فى ثورة الخامس والعشرين من يناير المصرية، حين كانت جماهير الشعب الحاشدة فى الميادين المصرية، وعلى رأسها ميدان التحرير تتغنى بشعره الثورى ورباعياته الخالدة.

خاتمة

تناولت فيما سبق بعض تجليات الإبداع الشعرى منذ العصر الجاهلى وحتى الآن، وحاولت قدر الطاقة التعرض لأنواع مختلفة من تجليات هذا الإبداع الشعرى، كى أكشف عن ملامحه من وجهة نظر قارئ له فى عصرنا هذا.

ولاشك أن القراءة ستختلف حتما من قارئ لقارئ، بل إننى أزعم أننى لو تعرضت لهذه القصائد مرة أخرى لاختلفت القراءة حتما، وهنا تطل بوضوح ثنائية النص والقارئ وعملية التفاعلات الخلاقة بينهما فى اللحظة الزمنية التى يتم فيها هذا التفاعل.

كما تطل بوضوح أثر اللحظة التاريخية التى صاحبت إنتاج النص فى تكوين ملامحه، فللسياق دوره الفعال فى نسج ملامح خاصة بكل إبداع.

وقد كشف التعرض لهذه القصائد من الشعر العربى عبر عصوره المختلفة وعبر تجليات الإبداع فيه بأشكال مختلفة عن مدى الثراء الواضح لحركة هذا الشعر، وهذا الثراء لم يرتبط بعصر دون عصر أو شكل شعرى دون شكل.

وتتأكد من خلال هذه المتابعات أن شكل القصيدة ليس هو الفيصل فى عملية الجودة فيها.

فقد تكتب القصيدة على النمط الخليلى وتكتسب روعة إبداعية لافتة،

وقد تكتب قصيدة أخرى على النمط نفسه ومع ذلك لا تلفت الأنظار، وينطبق هذا بالطبع على قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر أو القصيدة العامية.

الفهرس